



BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

CLAUDE LORRAIN

PARIS. — IMPRIMERIE DE L'ART
J. ROUAM, IMPRIMEUR-ÉDITEUR, 41, RUE DE LA VICTOIRE.



Héliog.[re] et imp. A Durand _ Paris

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

CLAUDE LORRAIN

SA VIE ET SES ŒUVRES

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS

PAR

Mme MARK PATTISON

Auteur de *The Renaissance in France.*

Suivi d'un Catalogue des œuvres de Claude Lorrain, conservées dans les Musées et dans les Collections particulières de l'Europe.





PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART

J. ROUAM, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

33, AVENUE DE L'OPÉRA, 33

—

1884



LE VIEUX PORT DE MARSEILLE.
Croquis à la plume. (Collection de M. Roupell.)

CLAUDE LORRAIN

CHAPITRE PREMIER

Le Paysage au XVII[e] siècle. — Claude et Ruisdael. — Les biographes de Claude. — Sandrart et Baldinucci. — Premières études. — Augustin Tassi. — Visite à Naples. — Geoffroi Waels. — Voyage en Lorraine. — Travaux à Nancy. — Rencontre avec Charles Errard à Marseille. — Retour en Italie. — Relations avec Joachim de Sandrart.



Le paysage n'a tenu que peu de place dans l'art français du XVII[e] siècle. Les effets de la nature, ses caprices et ses accidents, les drames de l'hiver et les fantaisies du soleil, ne pouvaient fournir que des motifs d'un intérêt secondaire pour la décoration des palais du grand roi, et cette décoration n'était-elle pas, alors, l'objectif de tous les artistes sans exception aucune?

Colbert, en protégeant les peintres et les sculpteurs contre les revendications de la maîtrise, n'avait pas l'intention de les laisser libres de poursuivre tranquillement leur voie. S'ils acceptaient la protection de l'État, il fallait aussi qu'ils se consacrassent à son service; ambition-

naient-ils des pensions et des privilèges, il était juste qu'ils fissent des sacrifices en échange de ces faveurs; le roi, en fondant pour eux l'Académie de peinture et de sculpture, avait le droit de compter sur leur entier dévouement. Au XVIe siècle, le peintre, pour se distinguer de la foule, briguait le titre de valet de chambre du roi; au XVIIe, son rêve fut de devenir « académicien »; le titre avait changé, mais la fonction au fond était restée la même, les obligations contractées envers le souverain n'étaient pas moins étroites. Au moindre oubli, à la moindre négligence, Colbert arrivait, grondait, menaçait, rappelant les bienfaits reçus, les engagements pris, et les académiciens de se courber jusqu'à terre devant le ministre tout-puissant.

L'académicien d'alors ne s'appartenait pas; les rares loisirs que lui laissaient les grands travaux décoratifs commandés par le roi, il devait les consacrer — ce sont les termes mêmes des lettres patentes qui lui créaient sa position — à l'enseignement de la jeunesse. L'étude du modèle vivant, au moyen d'esclaves turcs réquisitionnés sur les galères, était la base de l'enseignement académique; l'exécution de grandes machines en était le but : les peintres, cédant à l'impulsion donnée par l'État, acceptaient la direction de Le Brun, travaillaient comme lui « en grand » et prenaient pour thèse « les fais éroiques du roi ». Tous suivaient la même voie, et il était bien rare qu'on osât se présenter devant l'auguste corps de la nouvelle Académie pour se faire agréer « sur le tallan du paisage ». Encore, si, par hasard, quelqu'un venait réclamer sa place à titre de paysagiste, ce n'était plus un homme puissant dont on pouvait craindre la concurrence, un peintre qui pouvait prétendre aux emplois sérieux, aux travaux de Versailles ou du Louvre : c'était un bonhomme tel que cet Abraham Genoels ou Genouelle, qui, « jugé capable d'estre reçu en calité d'académissien », en janvier 1665, prête serment, avec promesse de payer cinquante livres, et disparaît pour toujours.

Étranger à ce monde officiel, Claude le Lorrain vécut et travailla à Rome, ignorant jusqu'aux préoccupations qui faisaient des arts une affaire d'État, et qui condamnaient en quelque sorte tous les artistes aux intrigues et à l'âpreté des luttes politiques. Il n'était pas forcé

tous les jours de faire sa cour aux ministres, de stationner dans les antichambres, de solliciter et de flatter le tout-puissant Le Brun; maître absolu de son temps et de ses moyens, il se livrait entièrement à son art, qu'il est parvenu en quelque sorte à renouveler. Ses grands contemporains de la forte école hollandaise cherchaient et voyaient bien autrement que lui, et, quoiqu'il leur fût peut-être, à plusieurs



PORTRAIT DE CLAUDE.
D'après la gravure de Joachim de Sandrart.

égards, inférieur en vigueur, son influence sur l'école moderne n'en a pas été moins grande. Il se pourrait bien qu'il ait formé plus d'élèves qu'eux tous.

On a essayé d'opposer l'école de Claude à l'école de Ruisdael et d'Hobbema, en traitant l'un d'artiste procédant d'un idéal préconçu et les autres de sincères et respectueux disciples de la nature. Claude, au dire de certains écrivains, a tout simplement mêlé à ses conceptions idéales la dose indispensable de réalisme; Ruisdael et Hobbema,

au contraire, ont commencé par l'étude minutieuse des faits, sauf à s'élever du détail aux vues d'ensemble. Mais un examen tant soit peu consciencieux des œuvres de Claude nous démontrera qu'il n'a pas procédé autrement, et si l'on veut apprécier ce qui différencie son art de celui de ses contemporains, il faut s'attacher à sa manière de voir, plutôt qu'à sa manière de concevoir.

En parlant de celui qu'il appelle à juste titre « la plus haute figure » de l'école hollandaise après Rembrandt, Eugène Fromentin résume ainsi les particularités de son talent : « Son œil a la propriété des chambres noires : il réduit, diminue la lumière et conserve aux choses l'exacte proportion de leurs formes et de leur coloris. » Et l'auteur revient encore sur ce point quand il cherche à définir les qualités d'une des toiles les plus remarquables du maître : — la merveilleuse *Vue d'une rivière* du musée Van der Hoop. Il cite ce tableau comme une leçon de « ce que devient l'art du peintre quand il est pratiqué par un noble esprit », puis, tout en constatant les étonnantes qualités de l'œuvre, il ajoute : « pas de lumière nulle part dans cette tonalité puissante [1] ».

Un jour sombre et gris était, paraît-il, la note dominante de Ruisdael; chez Claude la lumière est la vie même de son œuvre. Ces « plates étendues », où le grave Ruisdael promenait volontiers sa rêverie mélancolique, n'offraient aucun attrait aux yeux de Claude; sa pensée s'envolait vers les lointains horizons toujours dorés par le soleil. C'est par cet amour du soleil, autant que par sa persistance à vouloir pénétrer la vie intime de la nature dans ses moindres mouvements, que Claude tient de près à l'école moderne. Ses promenades à travers la campagne de Rome nous ont ouvert la route de l'Orient, — cette route qui a été suivie de nos jours par les plus illustres adversaires du paysage académique. A cet égard le peintre lorrain a été le précurseur de Marilhat. On voit dès lors l'intérêt qui s'attache à cette haute personnalité : abstraction faite de sa valeur individuelle, il occupe dans la genèse du paysage moderne une place qu'il n'est pas permis d'ignorer dans une étude systématique sur les origines de l'école

1. *Les Maîtres d'autrefois*, page 242.



ÉTUDE DE PIN D'ALEP.
(Collection Albertine.)

française. Son talent portait, à vrai dire, l'empreinte d'un caractère entier et limité, mais c'était aussi d'autre part un talent très distingué et très original, qu'il a su développer dans un sens voulu en dépit de tous les obstacles, avec un courage et une constance presque héroïques.

Cette digne figure de paysan lorrain nous a été si souvent présentée par les biographes, qu'on a de la peine à croire qu'on puisse l'envisager sous un point de vue nouveau ou ajouter quelque chose à ce qui a déjà été dit. Aussitôt après sa mort, Baldinucci, qui l'avait personnellement connu, inséra dans son recueil[1] une courte notice rédigée d'après les renseignements que les neveux du peintre avaient bien voulu lui fournir. Mais pendant sa vie même Claude avait déjà occupé une plume amie. Il avait inspiré à l'Allemand Joachim de Sandrart un sentiment de vive amitié, et celui-ci consacra plusieurs pages de son ouvrage à l'histoire de ses relations avec le paysagiste lorrain[2].

De Piles[3], d'Argenville[4], Mariette[5], au siècle dernier, et de nos jours plusieurs écrivains en France et à l'étranger ont publié sur Claude des notices plus ou moins étendues, parmi lesquelles le spirituel éloge de Charles Blanc dans l'*Histoire des peintres de toutes les écoles* est le plus distingué et le plus complet.

J'éprouverais quelque hésitation à revenir sur un sujet si remarquablement traité par l'éminent critique d'art français, si celui-ci s'était appliqué à l'épuiser ; mais en ce qui regarde du moins la vie de Claude, nous connaissons aujourd'hui des documents que personne jusqu'ici n'a songé à utiliser. Le rapprochement du récit de Sandrart et de celui de Baldinucci, récits qui sur plusieurs points ne sont pas entièrement d'accord, nous fournira également des informations nouvelles; car, si l'on excepte une courte biographie rédigée par

1. *Notizie dei professori del disegno.*
2. *Teutsche Academie.* Nuremberg, 1675.
3. *Abrégé de la vie des peintres.* Paris, 1699.
4. *Abrégé de la vie des plus fameux peintres.* Paris, 1745-1752.
5. *Abecedario.*

M. Meaume[1], et la notice biographique, très soignée et très sobre, placée par M. Duplessis en tête des reproductions des eaux-fortes de Claude publiées par M. Amand Durand[2], presque tous ceux qui ont abordé le sujet semblent avoir pris soit Sandrart soit Baldinucci pour guide unique, selon que les détails donnés par l'un ou par l'autre convenaient le mieux à leurs propres aspirations.

C'est surtout en ce qui concerne la jeunesse de Claude et les débuts de cette lutte pour l'existence dont il est enfin sorti glorieux et triomphant, qu'on trouve chez l'auteur allemand des indications qui ne figurent pas dans le récit de Baldinucci, ou plutôt qui sont remplacées par d'autres informations, souvent contradictoires. Les détails que nous devons à Sandrart sont, en effet, quelque peu romanesques, mais ils donnent aux débuts du peintre lorrain je ne sais quel caractère d'énergie et d'opiniâtreté.

Qui ne connaît la légende de Claude, qui ne s'est intéressé à l'humble apprenti pâtissier du petit village de Chamagne[3], partant tout jeune pour Rome avec quelques camarades, se plaçant chez Augustin Tassi, soignant son cheval, surveillant sa cuisine, broyant ses couleurs, et préparant sa palette en attendant que son talent se révélât à ses propres yeux! Puis, on voit le serviteur de Tassi se rendre à Naples pour y demander des leçons au paysagiste allemand Waels et revenir à Rome trois ans plus tard, avec les plus brillantes espérances de gloire et de fortune. Et voilà depuis peu qu'on vient nous dire que Claude est né dans un château et qu'il n'a rien eu de commun avec l'art de la pâtisserie.

Quelques écrivains seulement sont restés fidèles à la légende. L'Anglais M. Payne[4], — à qui, je crois, revient l'honneur d'avoir inventé le séjour de Claude à la cour de Bavière et édifié dans son imagination la fameuse villa des environs de Munich[5], — nous donne sur la première rencontre du peintre avec Augustin Tassi des détails

1. *Le Peintre-Graveur français*, tome XI. Paris, 1876.
2. *Les Eaux-fortes de Claude Lorrain*. Paris, 1879.
3. Près de Charmes (Vosges). C'est là que Claude naquit, en 1600. Voir son testament : Appendice E.
4. *Royal Dresden Gallery*. Londres, s. d.
5. Voir, sur la villa de Claude à Munich : Appendice F.

qui seraient fort curieux, s'ils n'étaient absolument faux. En arrivant à Rome, Claude fut d'abord employé, dit M. Payne, chez un Flamand qui donna un grand dîner à ses confrères. A la fin du repas, où les pâtés du cuisinier attirèrent l'attention des convives, Augustin Tassi, qui était comme on sait un bon vivant de premier ordre, fit à Claude de belles propositions et le décida à quitter le service de son maître. « Ainsi, continue M. Payne, à trente-six ans Claude grilla des côtelettes, et dix ans plus tard, il fut l'ami intime du puissant cardinal Bentivoglio. » Mais le puissant cardinal était mort longtemps avant l'époque assignée par M. Payne à son intimité avec Claude, et il faut croire que les autres détails de cette petite histoire sont tous également puisés dans l'imagination de son auteur.

En France, au contraire, presque tous ceux qui se sont occupés dans les derniers temps de la biographie de Claude ont opté pour le château et supprimé la pratique de la pâtisserie comme incompatible avec les aspirations d'un grand artiste. « Il n'est donc pas vrai, « selon « Baldinucci », dit Charles Blanc, « que Claude ait été placé en apprentissage chez un pâtissier, comme l'ont répété tant de biographes qui ont négligé de recourir à la source, et il n'est pas exact qu'il ait montré dans les premières années de sa jeunesse cette ineptie dont on s'est plu à faire le contraste de sa grandeur[1]. »

Mais pourquoi faut-il traiter Baldinucci de « source » et rejeter comme indigne de foi le témoignage de Joachim de Sandrart? Baldinucci qui écrivait en 1684 ne paraît pas avoir connu intimement le vieux peintre. Il dit seulement que Claude lui avait fait voir son *Livre de Vérité* lors de son séjour à Rome; il connaissait aussi sa famille, ou du moins un des neveux, ce Joseph Gellée, étudiant en théologie, qui lui fournit un résumé de ce qu'il appelait « les qualités capitales » du talent de son oncle.

Baldinucci était donc surtout en relations avec les neveux, tandis que Sandrart était intimement lié avec l'oncle; Joseph Gellée ne fournissait que des renseignements de seconde main à Baldinucci, mais c'est Claude lui-même qui racontait ses aventures à Sandrart; ils

1. *Histoire des peintres de toutes les écoles.*



ÉTUDE D'ARBRE.

(Musée des Offices.) — Dessin à la plume et au bistre.

faisaient leurs promenades ensemble à travers la campagne, ils échangeaient leurs dessins d'après nature, ils s'entretenaient souvent de leur art. Baldinucci, en effet, répète en 1684 à peu près les mêmes détails biographiques que Sandrart avait déjà donnés quinze ans auparavant, car la première édition de la *Teutsche Academie* fut imprimée à Nuremberg en 1675. L'auteur italien supprime quelques informations et amplifie les autres : cherchons à déterminer ce qu'il a ajouté de nouveau. et s'il a vraiment changé quelque chose au fond.

Baldinucci raconte que Claude Gellée fut le troisième des cinq fils de Jean Gellée. L'aîné reçut, comme son père, le nom de Jean; Dominique fut le second ; Denis le quatrième et Michel le cinquième. A l'âge de douze ans, l'enfant, ayant perdu ses parents, se réfugia à Fribourg chez son frère aîné qui y était établi et y jouissait d'une certaine notoriété comme graveur sur bois. Pendant un an, Claude s'exerça sous les yeux de son frère à dessiner du feuillage et des arabesques; son talent se développa si vite qu'un de ses parents, marchand de dentelles, se décida à l'emmener avec lui à Rome.

Voilà ce que Baldinucci ajoute quinze ans plus tard aux renseignements fournis par Sandrart, en supprimant toutefois l'épisode de l'apprentissage chez le pâtissier, que Sandrart tenait probablement de Claude lui-même, mais qui pourrait bien n'avoir que médiocrement plu à messieurs les neveux, enrichis et fort considérés, grâce au talent de leur oncle. Claude lui-même était trop simple et trop digne pour ne pas avouer l'exacte vérité, quelle qu'elle fût, du moment où on l'interrogeait sérieusement sur le passé. « C'était », dit Sandrart, « un brave homme, excessivement droit, qui n'aimait pas les cérémonies, et très digne dans son commerce avec les grands. Il était fort serviable, et donnait volontiers des conseils aux jeunes peintres qui s'adressaient à lui. Au reste, il vivait fort retiré, cherchait dans l'exercice de son art son seul plaisir, et se félicitait toutes les fois qu'il rencontrait quelqu'un avec qui il pût s'en entretenir. »

Ce quelqu'un, c'était Sandrart, et son témoignage — en tout ce qui regarde le peintre qu'il aimait et respectait à un si haut degré, et qu'il comprenait si bien — a plus de droits à notre attention que les

dires des neveux attirés à Rome par la fortune et la situation de leur oncle, alors seulement que l'une et l'autre étaient déjà solidement assises. Un document, récemment découvert, le testament rédigé par le Lorrain en 1663, confirme, du reste, toutes les informations de Sandrart sur un point du moins où son exactitude a été souvent contestée.

Ce document dormait encore dans les Archives capitolines au printemps de 1881. Me trouvant alors de passage à Rome, je pensai qu'il serait peut-être possible d'y recueillir des renseignements sur la vie et l'œuvre de tant d'artistes français qui ont fait le voyage d'Italie pour n'en plus revenir. Je désirais surtout m'occuper de Claude et de son contemporain encore plus célèbre, le Poussin. Mon programme ne comprenait pas seulement l'étude des collections particulières (d'un accès parfois assez difficile), où j'étais sûre de rencontrer des œuvres très peu connues de ces deux maîtres, mais aussi l'exploration des Archives romaines, pendant longtemps trop négligées, malgré leur richesse en informations de toute sorte sur l'histoire des arts, aussi bien que sur celle des artistes qui de tout temps ont visité ou habité la Ville éternelle. Je tenais de l'obligeance de M. Müntz, ce travailleur infatigable, dont les recherches ont tant profité aux beaux-arts, une lettre pour M. Bertolotti, aujourd'hui directeur des Archives de Mantoue, mais alors archiviste de l'État à Rome. Avec un empressement qui ne se dément pas, M. Bertolotti, le savant historien des Cenci, a pour principe de mettre à la disposition des chercheurs les trésors dont il a la garde. A mon projet de compulser moi-même les documents de l'*Archivio di Stato,* il objecta que je n'avais que très peu de temps à moi, qu'il fallait en perdre beaucoup en démarches préliminaires, que j'en perdrais encore davantage pour me mettre au courant de la classification des archives confiées à ses soins ; enfin, il offrit d'entreprendre lui-même ce dépouillement et promit de me rapporter au bout de quelques jours des renseignements précis. Je les attendis avec d'autant plus de patience que j'avais déjà commencé un travail sur les tableaux du Poussin conservés dans les appartements privés du palais Doria.

Avant mon départ, M. Bertolotti revint m'annoncer la découverte de

documents du plus haut intérêt : entre autres du testament de Claude le Lorrain, provenant des Archives capitolines. Cette pièce, rédigée le 25 novembre 1663, pendant le cours d'une maladie qu'on croyait mortelle, contient des dispositions assez compliquées; les codicilles ajoutés en 1670 ne contribuent pas à la rendre d'une compréhension plus facile. Le tout est précédé de la déclaration du notaire, appelé par la famille, lors de la mort du peintre, pour communiquer ses dernières volontés et pour constater son identité. Chaque pièce a son importance pour la biographie de Claude. Dans les détails relatifs à sa fortune et dans les soins qu'il met à la partager entre ceux qu'il aime, nous trouvons mille indications dont nous pouvons tirer parti pour découvrir les habitudes du peintre, son caractère, ses goûts. Nous y rencontrons même la confirmation du témoignage de Joachim de Sandrart, qui taxe son ami d'une ignorance peu commune.

La partie de la *Teutsche Academie* qui contient la vie de Claude a été reproduite en latin par Rhodius sous le titre de *Academia nobilissima,* etc., et imprimée à Nuremberg en 1683, — c'est-à-dire, à peu près en même temps que la première édition de Baldinucci. Si Sandrart s'était trompé, on aurait donc bien eu le temps de découvrir ses erreurs. Eh bien ! toute la biographie de Claude (que nous donnons en appendice, à la fin de notre volume) a été reproduite sans le moindre changement dans l'édition latine. Toutes deux contiennent les mêmes remarques sur cette « ineptie première » si suspecte, au dire des écrivains modernes. Sandrart affirme d'abord que c'était parce qu'il faisait si peu de progrès à l'école que ses parents mirent Claude chez le pâtissier : *in disciplinam tradebatur pictori*[1] *cuidam artocreatum.* Et plus loin, quand il parle du départ de Claude pour l'Italie, le biographe ajoute qu'à son arrivée à Rome « Claude, ne sachant pas l'italien et étant en toutes choses fort ignorant, ne pouvait pas prétendre à une bonne place ». Les deux textes rapportent encore que ce fut la même raison qui obligea Claude à entrer chez Augustin Tassi et à devenir son domestique plutôt que son élève. Sandrart, qui connaissait si intimement le peintre lorrain, revient sur ce point pour la troi-

1. *Sic,* pour « pistori ».

sième fois, en célébrant son extrême ardeur au travail et l'acharnement qu'il mettait à tout observer, à tout noter sur-le-champ — même le moindre changement de température. « En tout », disait Sandrart, « il fut élève de la nature, ne connaissant pas les règles de l'art, se fiant à son propre sentiment pour le choix des sites et des sujets de ses tableaux. Du reste, il était excessivement ignorant et ce n'était qu'avec la plus grande peine qu'il parvenait même à signer son nom. »

Sandrart pouvait-il parler de la sorte, et pendant la vie même de celui dont il écrivait la biographie, sans être absolument sûr de son fait? Je n'hésite pas à me prononcer pour la négative et mon opinion est confirmée par le testament de 1663, ce témoin irrécusable. Claude possédait plusieurs patentes de « lieux de mont[1] », mais dans chacune, son nom de famille avait été écrit si diversement qu'il fut forcé de faire une déclaration spéciale à cet égard : « Ici, c'est Gillet, là c'est Gillier, plus loin Gillée, et puis encore Gillier. » Le peintre rétablit donc son nom, invoque l'usage suivi par ses frères, « qui », dit-il, « l'ont toujours écrit Gellée », et avoue que « le tout est de sa faute ».

Pour ceux qui ont vu et étudié eux-mêmes les signatures ou les notes que Claude mettait assez souvent au bas ou au revers de ses dessins; pour ceux qui connaissent cette grosse écriture dont les lettres sont tracées une à une, irrégulières et sans aucun lien commun; pour ceux qui ont essayé de déchiffrer des phrases où des mots moitié français moitié italiens sont mélangés et même fondus ensemble avec une parfaite insouciance, il est impossible de ne pas donner raison à Sandrart. Le grand paysagiste français, celui qui a été le premier à mettre le soleil dans le ciel de l'art, le père de l'école moderne était en « toutes choses fort ignorant », mais, si les connaissances humaines lui faisaient défaut, il savait par cœur les secrets de Dieu. Les leçons qu'il recevait des hommes ne lui profitaient guère, mais les leçons qui lui venaient de la nature, il se les assimilait avec une rare souplesse;

1. C'était un genre de placement assez commode et fort en vogue depuis la fin du XVIe siècle. « Lieux de mont », dit Duclos dans ses *Considérations sur l'Italie*, « sorte d'établissement de crédit fondé par le pape Sixte V. Sixte V créa les *lieux de mont*, qui répondent à nos rentes sur la ville; ils étaient d'abord à cinq pour cent, mais le coup décisif de Sixte V fut qu'au lieu de payer les intérêts en espèces, on ne les paya qu'en papier qui avait et qui continua d'avoir cours comme monnaie, que l'État reçoit et donne en payement. »



ÉTUDE D'ARBRES.
(Collection Albertine.)

tout ce qu'il était réduit à apprendre d'un autre maître qu'elle, il ne l'a jamais possédé qu'à demi.

Deux défauts percent d'assez bonne heure dans les œuvres de Claude, défauts dont il n'a jamais pu se défaire : le dessin de ses figures et sa perspective linéaire sont toujours restés fort imparfaits, quoiqu'il se fût livré à des études spéciales sur l'un et l'autre. Pendant son séjour chez Augustin Tassi, — séjour qu'il faut placer, d'après Sandrart, au début de son arrivée à Rome; d'après Baldinucci, au contraire, après son voyage à Naples, — Claude s'occupa surtout beaucoup de perspective, sous l'œil même du maître : *consulente et informante eum patrono, Prospectivæ operam dabat.* Il y fit même de certains progrès, et la preuve c'est qu'il commença, à quelque temps de là, à peindre des façades de maisons à la mode italienne : — *domicilio subdialia ædificiis exornata pingeret;* — mais Sandrart ajoute, avec une candeur qui semble lui avoir été imposée par le propre récit du maître : « ces travaux-là n'avaient pas une grande valeur, ils étaient payés à vil prix ». La situation de Claude ne s'améliorant pas, il se vit forcé de vivre avec la plus stricte économie : *parcimoniæ eo tenacius studens.*

Quant aux figures de ses tableaux, il était, nous dit l'auteur allemand, — et tout le monde peut s'assurer de sa véracité en examinant les dessins et les croquis du maître, — « aussi incapable de peindre les hommes et les animaux qu'habile à représenter les effets de la nature », et cependant il ne cessait de faire les plus grands efforts pour y parvenir. Les animaux qui figurent presque toujours dans ses dessins d'après nature, s'ils ont les allures, ont rarement les formes qui leur sont propres. Mais, avec la même conscience qu'il met à dessiner une feuille, une tige, une petite fleur à moitié éclose, Claude essaie sans cesse de représenter des quadrupèdes ou des volatiles de toute espèce. Il nous en a laissé quelques charmants croquis, comme dans ce coin de ferme dans lequel se prélasse un pourceau (collection de M. Malcolm), mais c'est là une exception. Le plus souvent ses tentatives sont plus ou moins malheureuses. Quelquefois, il fait passer sous nos yeux des vaches qui ne ressemblent à rien moins qu'à des

produits de la race bovine, et encore ne s'est-il pas contenté de les représenter une à une; il existe un dessin du grand recueil du Musée Britannique dans lequel on voit entrer en scène un troupeau qui envahit le paysage tout entier.

Une de ses plus jolies compositions, un dessin qui fait partie du même recueil, est absolument dénaturée par les figures qu'il y a introduites. C'est une étude à la plume, lavée de bistre, pour un tableau aujourd'hui conservé à la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. Une large rivière, pleine jusqu'aux bords, y roule ses eaux paisibles, sur lesquelles glisse lentement une barque; de beaux arbres l'ombragent et, sous leur feuillage épais, deux cerfs regardent les pêcheurs qui ont osé troubler leur solitude et jeter des filets devant leurs yeux étonnés. Plus loin, au delà du pont qui accentue le second plan, on aperçoit des collines couronnées d'édifices classiques, dorés par le soleil couchant et dominant de vastes plaines noyées dans la lumière. Quoi de plus tranquille, de plus harmonieux? Malheureusement, Claude a eu la malencontreuse idée de placer, au premier plan, un personnage dans lequel il faut, selon toute vraisemblance, voir le jeune Tobie, car on aperçoit, à ses côtés, un personnage ressemblant à un ange et devant lui un poisson énorme, bizarre, monstrueux, qui offre en certains endroits de singulières ressemblances avec les crocodiles.

Il existe, dans la même galerie, une série de dessins, dans lesquels le peintre a retracé les aventures de Pâris et d'Hélène, en commençant par *La partite di Paris enon tramostite,* et en terminant par la mort de son héros. Ces dessins sont exécutés à la plume, procédé que Claude savait manier avec une délicatesse et une facilité toutes particulières, mais ces qualités sont impuissantes à prêter à son travail le charme que l'on souhaiterait d'y trouver. Si l'ensemble de la composition est parfois d'un beau jet, les personnages sont lourds, mal bâtis, mal agencés, d'un dessin puéril, d'une tournure presque ridicule. Devant un tel échec, le cœur se serre, surtout quand on sait toutes les peines que le maître s'est données pour — ne pas réussir! Jamais il ne s'est laissé intimider par les difficultés qu'il ne pouvait vaincre; sans cesse il entreprenait des études à l'Académie de Rome

et s'exerçait à dessiner la figure avec un courage et une patience inépuisables. Il poussait souvent le scrupule jusqu'à consacrer toute une quinzaine à l'exécution d'un seul morceau — *circa rem unicam integram* — et, en fin de compte, ajoute Sandrart, il n'avait presque rien à vous montrer.

Il n'est donné qu'aux hommes d'un certain caractère de s'attacher ainsi à la poursuite d'un idéal irréalisable; ce n'est pas, à coup sûr, dans les faciles leçons du Tassi que Claude aurait pu puiser la force tenace qu'il déployait, en toute circonstance, pour interroger les secrets de la nature. On ne saurait croire non plus que son séjour auprès du peintre paysagiste Waels[1], originaire de Cologne, ait compté pour beaucoup dans le développement de son talent, quelque intérêt qui s'attache d'ailleurs à la fixation de la date du séjour du Lorrain à Naples. Ici, comme ailleurs, la divergence entre le récit de Sandrart et celui de Baldinucci semble tenir au désir d'arrangement et d'adaptation qui perce de temps en temps chez l'auteur italien. S'il faut en croire Sandrart, Claude, qui était né à Chamagne, en 1600, comme il nous le dit lui-même dans son testament, arriva tout jeune à Rome et se plaça immédiatement chez Augustin Tassi. Cet événement eut lieu très probablement avant 1621[2], car à cette époque, la mort de Paul V, dont Tassi était le protégé, mit fin à sa faveur à la cour papale, et le priva à la fois des emplois et des émoluments qui lui permettaient, — qui lui commandaient presque de mener un train de maison brillant.

Baldinucci, au contraire, soufflé par les neveux de Claude, nous présente le jeune artiste lorrain comme un élève ou plutôt comme un

1. Baldinucci l'appelle « Goffredo ». Dans l'édition du livre de Sandrart, publiée par les soins de Vorsterman en 1774, la Vie de Claude par Baldinucci se trouve incorporée dans le texte de Sandrart. En parlant de Waels, Vorsterman ajoute : « ein geborner Kœlner ». D'Argenville parle de lui dans la Vie de Bartolomé Breemberg : « Son disciple Goffredi », dit-il, « a peint différemment de son maître; sa manière est légère et spirituelle, ses figurines bien touchées, mais son ton de couleur est très faible et trop blanchâtre. On ne sait aucune particularité de sa vie, ni l'année de sa mort. » (*Vies des peintres*, tome III, page 149) Je n'ai jamais rien vu de ce peintre, et n'ai pu, jusqu'ici, l'identifier. Les deux Waels d'Anvers, Lucas et Jean, passèrent beaucoup de temps en Italie vers cette époque. Lucas, qui était paysagiste, avant d'aller plus loin, travailla à Gênes où il a laissé beaucoup de preuves de son talent. Ne serait-ce pas à lui que Claude s'est adressé?

2. Un document, qui m'a été communiqué par M. Müntz, nous montre Claude employé en 1619 par le cardinal Montalto à un travail dont le Tassi avait la direction. Voir Appendice E.

auxiliaire du vieux sybarite; son entrée chez lui n'aurait, à l'entendre, ressemblé en rien à la domesticité. Pour rendre son récit vraisemblable, il est donc forcé de retarder la date de la rencontre des deux artistes, d'assigner à Claude l'âge de vingt-cinq ans à ce moment décisif et de nous le présenter comme déjà « ragionevolmente istruito », c'est-à-dire, parvenu à un degré d'habileté qui devait imposer, en quelque sorte, son entrée chez Tassi. Claude aurait été, en effet, d'après ses neveux, un jeune seigneur arrivant à Rome, les poches pleines d'or, et faisant ses études en véritable fils de famille : tout d'un coup la guerre de Trente ans éclate, ce qui empêche les siens — on ne sait pas trop pourquoi — de lui servir sa pension. Se voyant sans ressources, il est contraint, affirme-t-on, sans nous donner à cet égard le moindre détail, de chercher fortune à Naples.

Baldinucci se brouille, en outre, avec les dates. A l'entendre, Claude passa à Naples deux ans auprès de Geoffroy Waels, et ne le quitta qu'à l'âge de vingt-cinq ans pour se présenter dans l'atelier de Tassi. Claude, étant né en 1600, serait donc entré chez Tassi en 1625; mais le biographe a oublié un fait essentiel, à savoir que Claude quitta l'Italie, pour retourner dans sa patrie, à la fin du mois d'avril 1625. Il aurait donc dû prendre congé du peintre romain au printemps de l'année même dans le cours de laquelle il est censé être entré dans son atelier. Il y a là une erreur palpable et, à mon humble avis, ce n'est pas du côté de Joachim de Sandrart qu'elle s'est produite.

D'après l'itinéraire tracé par Baldinucci, Claude a dû traverser Lorette en se rendant à Venise. De cette dernière ville il gagna la Bavière, et de la Bavière, son village natal, Chamagne, où il avait des affaires de famille à régler. Il fit ensuite une excursion à Nancy, où un de ses parents le reçut fort bien et le présenta à Claude Deruet, peintre attitré du duc Charles IV, et lui-même nouvellement arrivé d'Italie.

Pour tous les détails de ce voyage, qui dura environ deux ans, nous sommes contraints de nous fier absolument au récit de Baldinucci. Sandrart n'y fait pas la moindre allusion, et il paraît probable

que Claude n'aimait pas à en parler, son retour dans sa patrie ne lui ayant valu que des déceptions. On chercherait en vain, du reste, chez l'un et chez l'autre de ses deux contemporains, la mention des épisodes (inventés par d'Argenville[1]) qui animent quelques-unes des plus récentes biographies du Lorrain[2]. A en croire ces dernières, Claude aurait été attaqué et dévalisé par des brigands entre Munich et Nancy; mais je suis portée à croire que cette anecdote est une invention moderne et qu'elle ne s'appuie que sur le témoignage de d'Argenville[3], dont l'imagination semble avoir rivalisé avec celle de M. Payne.

Baldinucci, s'il ne nous donne pas de détails aussi piquants, nous fournit, du moins, des renseignements précieux sur la situation du jeune peintre à Nancy, où il songeait, peut-être, à établir sa demeure.

Deruet, qui figure dans le texte italien sous le nom presque méconnaissable de « Dervent », mais qui est bien certainement le peintre Claude Deruet dont Jacques Callot[4], son ami, nous a laissé un si joli portrait, prit Claude auprès de lui avec promesse de l'exercer à dessiner la figure. Chez Tassi, Claude avait appris à peindre les décors; chez Waels, il avait reçu des leçons de paysage; mais, on l'a vu, c'était toujours la figure qui le préoccupait le plus, c'était elle qu'il ambitionnait de reproduire d'une manière satisfaisante. Deruet était riche, il menait un train de grand seigneur[5]. Grâce à l'appui du prince de Phalsbourg (fils naturel du cardinal de Guise, assassiné à Blois, en 1588), il occupait à Nancy une situation prépondérante. Aussi avait-il besoin d'aides habiles pour mener à bonne fin ses nombreuses entreprises. Selon toute vraisemblance, il s'aperçut bien vite que le nouveau venu, quoique ayant fait ses études en Italie, ne pouvait lui être d'aucune utilité dans le genre de travail qu'il cultivait, et qu'il n'y aurait jamais moyen de l'associer à l'exécution de ses tableaux. Il avait à peindre, à ce moment, la voûte de l'église des

1. D'Argenville, *Vies des peintres,* tome IV, pages 56 et 57.

2. Charles Héquet, *Journal de la Société d'Archéologie.* Nancy, 1863. — A. de Lacaze, *Notice sur Claude Lorrain.* Paris, 1857.

3. Voïart, *Éloge historique de Claude Gellée.* Nancy, 1839.

4. Voir sur les vraies relations entre Callot et Deruet : Meaume, *Recherches sur Jacques Callot,* tome Ier, page 52.

5. Félibien, *Vies des peintres,* tome II, page 155, édition Mariette.



ÉTUDE D'APRÈS NATURE.

(Collection Albertine.)

Carmes[1], et il croyait, probablement, agir autant dans les intérêts de son élève que dans les siens propres, en le mettant à l'essai. Pendant plus d'un an, Claude travailla donc, sous les ordres de Deruet, à des encadrements d'architecture, exercice dont il s'était cru à jamais affranchi, en sortant de chez Tassi. Un accident arrivé à ses côtés acheva de le dégoûter de son travail. Plusieurs écrivains nous affirment que l'artiste lui-même en fut la victime; mais ils paraissent avoir mal compris le texte de notre auteur, car Baldinucci nous dit assez clairement que ce ne fut pas Claude, mais un doreur travaillant auprès de lui, qui faillit être précipité du haut de l'échafaudage où ils se trouvaient tous deux; il ne dut la vie qu'au courage et à la présence d'esprit du peintre.

Plus tard, Claude se vit obligé de surmonter l'impression pénible que lui avait causée cette aventure, en travaillant à Rome, tantôt dans la maison du cardinal Crescenzio, tantôt dans un palais et dans une maisonnette qui appartenaient à la famille des Muti. Mais, pour le moment, il en avait assez. Il se décida donc à quitter Nancy et quoiqu'il gardât toujours un souvenir affectueux à son pays, il n'y retourna jamais. Il avait pris les douces habitudes de la vie italienne; les allures glaciales du nord ne lui convenaient plus. A plusieurs égards, cependant, son voyage, que l'on est tenté de considérer comme stérile, a eu son utilité. S'il n'était pas encore arrivé à la pleine conscience de sa vraie vocation, il s'était, du moins, détourné de la voie académique qu'il avait voulu suivre. Les expériences faites à Nancy ont dû le désenchanter, et il quitta la ville, où trônait Deruet, au moment même où les fêtes magnifiques données par le duc Charles à la belle duchesse de Chevreuse semblaient réclamer le concours de tout ce que la Lorraine comptait d'artistes éminents.

Pour retourner en Italie, Claude prit la route de Lyon et de Marseille. A Marseille, d'après le témoignage de biographies[2] qui me semblent tenir un peu du roman, il serait tombé malade de la fièvre.

1. Aujourd'hui détruite. Voir Meaume, *Peintre-Graveur français*, tome XI.
2. M. Voïart, M. Héquet, etc.

Aussi, toutes les ressources qu'il s'était créées à Nancy par son travail furent-elles épuisées; mais, sans souci de l'avenir, l'artiste célébra gaiement sa convalescence en dépensant sa dernière pistole pour un souper d'amis. Heureusement, pour le tirer d'embarras, il y avait là un marchand de tableaux qui vint le lendemain matin fort à propos et lui paya largement deux toiles, les seules, au dire des biographes, que Claude eût de prêtes dans le moment.

Ce n'est peut-être là qu'une fable, tout comme l'attaque des voleurs entre Munich et Nancy, imaginée par d'Argenville; mais si le récit pèche par la véracité, il a du moins l'avantage d'être plus amusant que le témoignage de Baldinucci. Ce dernier, cependant, nous fournit un détail, trop oublié, qui n'est pas sans valeur. Claude, à son arrivée à Marseille, rencontra un autre jeune peintre, de trois ans moins âgé que lui, Charles Errard, le futur Directeur de l'Académie de France à Rome, qui se rendait en Italie en compagnie de son frère et de son vieux père. Une petite rectification est peut-être nécessaire ici. Nous savons que le premier voyage de Charles Errard en Italie eut lieu en 1621, puisque, né en 1603, cet artiste visita Rome avec les siens à l'âge de dix-huit ans[1]. Après être resté quelque temps dans cette ville, Errard retourna à Nantes, puis à Paris, d'où il fut renvoyé à Rome, avec une pension, par le surintendant des bâtiments, Sublet des Noyers. Il me semble donc que Charles Errard a dû en être à son second voyage lorsqu'il rencontra Claude, mais il ne paraît pas qu'il ait alors été accompagné de son frère et de son père, malgré l'assertion de Baldinucci, d'après lequel Claude se serait embarqué avec la famille. Le voyage à Civita-Vecchia se fit dans de mauvaises conditions, encore aggravées par une tempête, et ce ne fut qu'au mois d'octobre que Claude arriva à Rome, le jour même de la fête de Saint-Luc, le patron des peintres.

La belle collection de dessins de M. Roupell renferme des souvenirs se rattachant à ce voyage mémorable; nous y voyons trois études de la main de Claude, — un croquis à la plume du vieux port de

1. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des Membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture.* Paris, 1854, tome Ier, pages 73 et 74.

Marseille et deux autres croquis datés de Civita-Vecchia, où l'on remarque des édifices qui font penser aux ennuis de la quarantaine. Tous trois sont tracés sur des feuilles de papier blanc du même format et paraissent provenir du carnet où le peintre inscrivait peut-être ses impressions de voyage.

Claude, à ce qu'il semble, rapportait quelque argent de Nancy, car, en arrivant à Rome, il loua tout de suite une maison (« apersevi casa », dit son biographe). Il ne tarda pas à recevoir de nombreuses commandes des amateurs de tout pays. Le cardinal Bentivoglio, qui lui procura la protection d'Urbain VIII, fut un des premiers à fréquenter l'atelier, dont, à partir de ce moment, la porte fut condamnée afin que l'artiste pût travailler sans être dérangé.

Il ne faut pas cependant conclure trop vite. Baldinucci était forcé de résumer en quelques lignes les résultats de dix années de luttes et de labeur. Mais pour nous, qui devons creuser plus profondément, nous ne tardons pas à découvrir que le succès et la fortune se firent attendre, pour le Lorrain, comme pour tout travailleur n'ayant pour lui que le courage et l'indépendance du talent.

Longtemps avant que les amateurs se fussent décidés à faire antichambre chez le paysagiste à la mode, Claude avait trouvé parmi ses confrères un ami sûr et dévoué. A son retour en Italie, il fit la rencontre de Joachim de Sandrart et ses relations avec le peintre allemand devinrent bientôt aussi précieuses pour lui-même que pour la postérité.

Amené assez jeune en Angleterre par son maître, Gérard Honthorst, Sandrart réussit à y fixer l'attention de deux amateurs également distingués, le roi Charles I[er] et le comte d'Arundel. Il voyait s'ouvrir pour lui un avenir brillant, mais le désir de visiter l'Italie l'emporta sur toute autre considération. Il quitta Londres en 1627, et, l'année même où Guillaume Petty rapporta du Levant la célèbre chronique de Paros et d'autres marbres non moins précieux, destinés à enrichir les collections de lord Arundel, Sandrart traversa la France et arriva en Italie. Il voyageait avec un parent, l'orfèvre Michel le Blou,

et s'arrêta quelque temps à Venise pour y étudier les œuvres du Titien. Il visita aussi Bologne et Florence, — où l'on voit encore son portrait dans la salle des peintres, — avant de se rendre aux instances du marquis Vincenzio Giustiniani et de se fixer à Rome. Le cardinal François Barberini revenait à ce moment de sa légation en France et en Espagne; chargé par le souverain de cette dernière contrée de lui procurer douze tableaux des meilleurs peintres, il inscrivit le nom de Sandrart sur une liste qu'il rouvrit plus tard afin d'y ajouter le nom de Claude le Lorrain. Vers cette époque, Claude et Sandrart se lièrent, et leur liaison paraît avoir duré jusqu'en 1635, époque à laquelle le peintre allemand reprit le chemin de son pays. Rentré dans ses pénates, il eut à lutter contre la mauvaise fortune; enfin, il s'établit à Nuremberg, où il mit au jour plusieurs ouvrages sur l'art, plus appréciés aujourd'hui que ses peintures. Sa *Teutsche Academie*, dont nous avons déjà parlé, est un recueil très curieux des vies des peintres anciens et modernes; l'auteur y donne une foule de détails recueillis *de visu* sur ceux de ses confrères qu'il a eu l'occasion d'approcher.

Dans les pages intimes qu'il nous a laissées sur Claude, on sent percer, à travers son lourd langage allemand, un sentiment de respectueuse et sympathique amitié, qui inspire tous ses souvenirs, et qui nous fait croire qu'il ne se vante pas, même quand il attache quelque importance à l'influence qu'il a exercée sur son ami. Les premiers tableaux du paysagiste lorrain ressemblaient fort à ceux de son maître, Augustin Tassi; on peut même s'y tromper quelquefois et attribuer au Tassi des œuvres de son élève. C'est en interrogeant la nature elle-même, en luttant avec elle, en cherchant à lui dérober ses secrets, le crayon à la main, que Claude a su trouver l'inspiration qui lui fut propre. Or, Sandrart nous dit que ce fut lui qui eut le bonheur de pousser son ami dans cette voie féconde. Ils se rencontrèrent un jour aux environs de Tivoli; Sandrart y dessinait et y peignait, choisissant les rochers les plus abrupts, ne se fiant pas, dit-il, à la force de son imagination, mais essayant de traduire tout ce qu'il avait devant les yeux. Claude s'enthousiasma pour ce que Sandrart appelle « sa méthode », et bientôt il dépassa l'attente de son ami, qui loue sans arrière-pensée

son talent extraordinaire, et se plaît à rappeler que, par son industrie infatigable et son invincible obstination « in imitanda », Claude parvint à une telle perfection que ses dessins d'après nature (subdialia ejus) ne tardèrent pas à se vendre au poids de l'or.

L'admiration de l'auteur allemand pour le talent de l'artiste a pour pendant une affection non moins sincère pour les qualités de l'homme. Le côté héroïque de la vie du Lorrain, ce côté que ses neveux, si je ne me trompe, auraient volontiers passé sous silence, Sandrart s'est appliqué à le mettre en lumière ; nous devons ainsi à son bon cœur et à sa sympathie intelligente une esquisse que rien ne saurait remplacer, et qui nous donne une haute idée du caractère digne et simple, des mœurs austères et de la bonté naturelle de celui qui ne vivait que pour cultiver son art, et que pour faire du bien à tous ceux qui l'entouraient.

FAC-SIMILÉ DE L'ÉCRITURE DE CLAUDE.

CHAPITRE II

Premiers travaux à Rome. — Le palais Crescenzio. — Le palais Muti-Papazurri. — Claude Mellin. — M. de Béthune. — Le cardinal Rospigliosi. — Le cardinal Bentivoglio. — Urbain VIII. — La *Fête villageoise*. — Le cardinal de Médicis. — M. Passart. — Tableaux du musée de Grenoble. — Les Barberini. — Le cardinal Poli. — L'*Embarquement de sainte Ursule*. — Le cardinal Giorio. — Le *Débarquement de Cléopâtre*. — Le duc de Bouillon. — Le prince Pamphili Doria. — Le *Moulin*. — Le *Temple d'Apollon dans l'île de Délos*. — La *Reine de Saba*. — Tableaux du duc de Liancourt, commandés par M. de Fontenay. — Le prince Verdummille.



SI j'ai insisté sur l'attitude de Claude vis-à-vis de la nature, sur le soin jaloux avec lequel il l'interrogeait, sur ses scrupules parfois excessifs, il ne faut pas se figurer, cependant, qu'il savait exécuter le morceau comme un maître paysagiste de nos jours. On a porté la science du rendu bien autrement loin qu'il y a deux cents ans; pour le moment, si la fidélité de la reproduction y a gagné, l'art y a perdu. On peut arriver, nous l'avons trop souvent vu, à une grande perfection dans l'imitation avec un faible sentiment de l'art. Les exigences du métier ont pris un tel développement qu'elles suffisent à absorber le meilleur des forces de nos paysagistes. Chez Claude, au contraire, les raffinements de la technique ne formaient pas la préoccupation dominante; alors même qu'il travaillait d'après nature, il s'inspirait des besoins de l'art plutôt qu'il ne poursuivait une reproduction littérale.

Il y a des sites dont les lignes s'imposent; bon gré mal gré, le peintre est forcé de répéter ce qu'elles veulent bien lui dire. Il y en a d'autres qui se présentent comme un problème dont il faut chercher la solution, et pour la trouver il faut être quelque peu sorcier. Ce n'est pas tout de voir, la nature veut aussi être sentie et devinée. Claude était loin de la prétention qu'on lui prête, de composer la nature par un procédé réfléchi, mais son instinct le portait toujours à s'attacher à ses caractères les plus essentiels, à ce qu'il y avait de plus

stable et de plus harmonieux dans sa physionomie. Il pénétra sa vie intime, — cette vie mystérieuse qui nous enveloppe tous, — et partagea, en quelque sorte, toutes ses passions en les traduisant; de son œuvre se dégage, comme de toute création fortement sentie, une sorte de puissance morale qui établit comme un courant entre les impressions du maître et les nôtres, à la condition toutefois que nous soyons capables de penser et de sentir avec lui.

Personne ne saurait tout embrasser dans le vaste domaine que la nature offre à nos désirs. Devant une toile de maître, même quand elle représente un sujet connu, il faut sacrifier ses propres impressions pour essayer de bien saisir celles de l'artiste. Paul Véronèse peint-il l'*Enlèvement d'Europe,* nous n'avons pas à lui demander de traduire l'idéal du poète antique, ni notre idéal à nous : il nous suffit de comprendre la pensée que les paroles d'Ovide ont provoquée chez un peintre vénitien aux beaux jours de la reine des mers. Aujourd'hui, pour peu que nous soyons engagés dans les luttes d'une école, nous nous croyons dispensés de toute équité vis-à-vis de ceux qui ne partagent pas notre manière de voir; les réputations les mieux établies ne nous inspirent que du dédain; bref, notre injustice est en raison de la force de nos convictions. Pour moi, je considère comme le premier devoir du critique de se dégager autant que possible de ses propres préventions et de celles de son temps, d'essayer de se placer au point de vue des artistes qu'il étudie, de déterminer leurs aptitudes et leur but, d'apprécier alors seulement la manière dont ils ont joué leur rôle, rempli leur mission.

A Claude revient l'honneur d'avoir vu, en plein XVII[e] siècle, un coin de la nature agreste. Tandis qu'on plantait les quinconces de Versailles, et que le roi employait les plus habiles paysagistes de son Académie à peindre des feuilles de charmille découpées en fer blanc, pour fermer les allées de Marly, Claude s'enfonçait dans les bois, se perdait dans la contemplation des horizons lointains. Il aimait surtout, dit Sandrart, les endroits dont l'horizon était placé très bas, de manière à offrir, au delà du second plan, une vue bien étendue. Là, où rien ne pouvait entraver leur essor, toute une bande de génies mystérieux



ÉTUDE D'APRÈS NATURE.

(Musée des Offices.)

folâtrait à travers les brouillards du matin, ou s'engouffrait dans les nuages dorés du soir. Dans les premières toiles qu'il a signées et datées, ses prédilections personnelles se font nettement jour. Autant il se plaît à indiquer les mille ondulations du terrain et à préciser ce que l'on peut appeler leur mouvement sous les légers voiles de l'atmosphère, autant il montre d'indifférence et de lourdeur au premier plan. On dirait qu'il a perdu jusqu'au souvenir de tant de détails intéressants, — ronces, liserons sauvages, arbustes fleuris, — dessinés par lui amoureusement aux champs; le manque de charme que l'on observe presque toujours dans le ton et la couleur de cette partie de ses œuvres est rendu encore plus sensible par le poncif des types. Lui, qui avait en portefeuille de si charmantes études de plantes aquatiques, improvise sur les bords de la rivière de sa *Réconciliation de Céphale et de Procris* (*Liber Veritatis*, 91) des motifs pleins de banalité et d'invraisemblance, je ne sais quelles guirlandes sans nom, soudées sur des branches d'arbres qui n'ont jamais existé.

Le manque de précision de certains motifs occupant les premiers plans doit avoir singulièrement contribué à la fable d'après laquelle le Lorrain ne peignait jamais d'après nature. « Contrairement aux habitudes de nos paysagistes modernes, dit M. René Ménard, Claude Lorrain ne peignait presque jamais d'après nature, mais il dessinait beaucoup dans la campagne et exécutait ensuite ses tableaux d'après un mode déterminé[1]. » Mais ici M. Ménard, qui paraît avoir rédigé sa notice biographique d'après celle que Charles Blanc a insérée dans l'*Histoire des peintres*, fait erreur. Il est bien vrai que le système de travail indiqué par lui était celui que le maître affectionnait vers la fin de sa carrière. Sa réputation une fois établie, il avait peine à faire face aux commandes qui lui arrivaient de toutes parts; aussi à ce moment fabriquait-il — le terme n'a rien d'excessif — ses tableaux à l'aide d'études d'après nature, arrangées selon le « mode déterminé »; quant à l'esquisse, après avoir servi à cet usage, elle prenait place parmi les dessins du *Livre de Vérité*. Mais, dans sa jeunesse, Claude non seulement dessinait, mais très souvent peignait en plein air; il conserva

1. *L'Art en Alsace-Lorraine*, page 332.

même cette habitude jusque dans un âge avancé ; la preuve, c'est que Sandrart l'a encore vu procéder de cette manière.

Ayant été entraîné par son ami à faire des « subdialia », Claude ne se contenta pas d'essayer ses crayons, il entreprit encore de peindre en plein air, et c'est sur sa façon de travailler à cette époque que son ami donne les détails les plus curieux : « Plus tard, quand mon ami intime et proche voisin à Rome, le très célèbre Claude Gellée, recherchait toujours des endroits retirés dans les champs, afin de pouvoir s'exercer à dessiner d'après nature, genre pour lequel il était très peu doué par la nature, tandis que pour le coloris il avait une grande facilité, il nous arrivait (le dessin et les ombres ayant été indiqués au moyen de la craie noire ou du crayon) de peindre d'après nature, avec des couleurs, — aux champs ensoleillés de Tivoli et dans les endroits qu'on appelle maintenant Frascati, Sobiacho, al S. Benedetto et ailleurs, — sur du carton dûment préparé ou sur de la toile, les montagnes, les cavernes, les vallées, les terribles chutes du Tibre, le temple de la Sibylle, et d'autres choses semblables[1]. » On relève chez Baldinucci un autre détail qui montre quel prix le maître lorrain attachait à ses études peintes, et l'usage qu'il en fit : sur la liste, que lui fournit Joseph Gellée, des principaux tableaux de son oncle, on en remarque un qui fut peint par Claude à la villa Madame, près Rome. Ce tableau fixa plus tard l'attention du pape Clément IX, qui offrit au peintre de le couvrir d'or s'il voulait le lui céder, mais Claude refusa. Il l'avait peint pour lui-même ; il le regardait tous les jours pour la variété « degli alberi e gli foglie », il persistait à le conserver et trouvait toujours des défaites nouvelles à opposer aux sollicitations du saint-père.

La plus grande obscurité règne sur les travaux de Claude pendant les premières années qu'il passa à Rome après son retour de Nancy. Il avait commencé, dès 1630, à dater ses eaux-fortes, mais il m'a été impossible de découvrir sur une de ses toiles une date antérieure à 1639, époque à laquelle il data deux tableaux exécutés pour le pape

1. Voir l'Appendice A.

Urbain VIII. Il semble donc que la tradition fasse fausse route en nous représentant le bienheureux Claude au comble du succès aussitôt après son retour à Rome. En admettant toutefois que son neveu Joseph ait dit vrai et que le cardinal Bentivoglio, par ses bons offices auprès du pape Urbain, ait été le premier à le mettre en vue, Claude a dû passer dans la Ville éternelle une dizaine d'années ou environ avant de dompter la fortune et de voir les grands de Rome assiéger son atelier.

Il faut donc accorder, dans la biographie de Claude, une place beaucoup plus grande qu'on ne l'a fait jusqu'ici à la lutte pour l'existence. Avant que la renommée ne vînt couronner ses efforts, l'artiste avait passé par un long apprentissage — une espèce de domesticité — chez Augustin Tassi, à Rome, et chez Goffredi, à Naples; il avait voyagé, et, selon toute vraisemblance, tenté de s'établir à la cour de Nancy. Attiré, séduit par la facilité de la vie italienne, et ne trouvant pas de travail tel qu'il en souhaitait dans son pays natal, il revint chercher fortune à Rome. Certains indices feraient croire, cependant, qu'à son début le talent de Claude ne trouva, sur les bords du Tibre, d'autre emploi que celui qui l'avait dégoûté du séjour de Nancy. Malgré son aversion pour la peinture décorative, qui l'obligeait à monter sur des échafaudages et à y déployer ses talents d'équilibriste, il fut forcé, dit Baldinucci, de recommencer à diverses reprises ce genre de travail après son établissement définitif à Rome. Le biographe a évidemment en vue le palais du cardinal Pierre-Paul Crescenzio [1], sur la place de la Rotonde, le palais des Muti sur la place des Saints-Apôtres, et la petite maison possédée par la même famille sur la place de la Trinité des Monts. Il ne donne d'ailleurs aucun détail sur ces travaux, et l'on serait tenté de soupçonner sa véracité si l'on ne trouvait chez Sandrart une description détaillée de l'œuvre considérable confiée à Claude par les Muti.

Claude, dit Sandrart, a exécuté plusieurs peintures remarquables à fresque ; entre autres, il a décoré, chez un certain noble, nommé

1. Revêtu de la pourpre en 1611, mort le 19 février 1645, à l'âge de soixante-treize ans. (Voyez le recueil de Ciacconio, *Vitæ et res gestæ pontificum romanorum*, tome IV, page 427.)

Muti, les quatre parois d'une grande salle. Sur la première, on voit, ajoute-t-il, les ruines d'un palais, à la lisière d'une grande forêt. La diversité des essences d'arbres était nettement accusée. Chacune, et Sandrart est sur le point de crier au miracle, montrait l'écorce, les feuilles, la couleur qui lui étaient propres. Cette vérité dans le détail n'empêcha pas le peintre de donner de l'unité à son travail, qui avait un tel air de réalité qu'on croyait entendre le vent siffler à travers les branches. Les arbustes et les autres motifs figurés au premier plan étaient arrangés de façon à conduire insensiblement l'œil aux rochers et aux cascades qui se trouvaient à côté ; de même on arrivait aux montagnes dominant la mer qui décorait la troisième paroi. Là, on voyait des bateaux emportés par un vent furieux qui agitait les eaux d'un petit port, et la violence de cette tempête formait un heureux contraste avec l'atmosphère sereine du paysage qui complétait la série et qu'animaient de belles statues et des ruines élégantes.

Les Muti-Papazurri n'habitent plus leur palais au nord de la place des Saints-Apôtres. La façade, telle qu'on la voit aujourd'hui, a été construite en 1644, probablement lors d'un remaniement, sinon d'une reconstruction totale du palais, par le marquis Jean-Baptiste. On est donc tenté de croire que les fresques de Claude sont postérieures à cette époque, mais puisque Sandrart les décrit avec tant de détails, c'est qu'il les a vues, et puisqu'il les a vues, c'est qu'elles ont été exécutées entre 1630 et 1635, pendant le séjour du peintre allemand à Rome. Or, justement, à ce moment, se trouvait chez les Muti un compatriote de Claude, Charles Mellin, dit Charles le Lorrain, élève distingué de Simon Vouet, le peintre préféré de Louis XIII. Mellin était alors à l'apogée de son crédit : logé dans le palais Muti [1], il me paraît très probable qu'il a attiré l'attention de son noble patron, « grand protecteur et amateur de notre art », sur son confrère et compatriote, et qu'il a ainsi procuré à Claude une belle occasion de se faire remarquer.

En dépit de toutes les restaurations, la salle décorée par Claude existe, je crois, encore. Je n'ai pas pu la voir moi-même, mais je tiens

1. Sandrart, *Academia*, page 370.

de l'obligeance d'une personne qui a des connaissances spéciales en matière de peinture, et qui a bien voulu s'occuper pour moi de cette recherche, les renseignements suivants : « Le marquis Muti-Papazurri m'affirme qu'il n'y a qu'une seule salle peinte à fresque dans les palais appartenant autrefois à sa famille, et cette salle se trouve, comme vous le dites, dans celui de ces palais qui occupe une partie de la Piazza dei Santi Apostoli, et qui donne également sur la Piazza Pilota. Le possesseur actuel de ce palais, le comte Braschi, l'a acheté d'un Français, le comte Montileone ; quoiqu'il ne semble plus porter un intérêt bien vif à ses fresques, il m'a dit avoir trouvé dans la salle, collée sur les murs ou écrite sur un papier, l'inscription : « Pittura « di N. Pussino ». « Tout le monde, m'a-t-il dit, sait très bien que ces « fresques sont du Poussin. » Mais, pour moi, elles n'offrent aucun des caractères de son style. La salle est longue et étroite, avec trois fenêtres de chaque côté, et entre chaque fenêtre une fresque d'une exécution pauvre et d'un coloris terne, mais composée avec beaucoup de grâce. Chacune représente un paysage, avec fabriques et rivières. Près du palais qui se voit dans la première, et qui rappelle les mots de Sandrart que vous me citez, il y a un arbre d'un dessin ferme et large, tout à fait digne de la main du Lorrain, mais il n'y a ni tempête, ni rochers, ni cascades. Il s'y trouve, cependant, une seconde série de fresques dans les lunettes au-dessus des portes et des fenêtres, et là, nous voyons une marine avec un grand bateau échoué sur la côte, qui répond presque au sujet indiqué par Sandrart. Ces dernières compositions sont, cependant, toutes beaucoup plus riches de détails et bien plus belles de couleur que celles qui figurent sur les murs du bas. On voit aussi dans chacune d'elles une petite figure de Mercure(?) qui flotte sur les nuages, et ces figures sont très bien dessinées et d'une bonne couleur. »

Malgré ces analogies, il n'est pas possible de se prononcer positivement sur l'authenticité de ces fresques, même en tenant compte des dessins qui se rapportent à la description ci-dessus mentionnée; l'hypothèse la plus vraisemblable, c'est que la décoration de la salle commencée par Claude reçut des additions considérables d'une autre main.

Employé par les Muti et par le cardinal Crescenzio, Claude a dû voir sa réputation s'affermir rapidement. D'après les termes dont se sert Sandrart, on peut deviner que, longtemps avant sa séparation d'avec le paysagiste français, l'avenir du Lorrain était assuré. En 1634, l'année même qui précéda le retour de Sandrart à Nuremberg, Sébastien Bourdon, fraîchement débarqué à Rome, joua un tour de sa façon au peintre lorrain. On sait que Bourdon contrefaisait avec une grande facilité toutes sortes d'ouvrages, doué qu'il était d'une imagination vive et d'une grande souplesse de pinceau. Claude l'accueillit sans défiance et lui montra un grand paysage commencé depuis quinze jours et dont l'achèvement exigeait une autre quinzaine. « M. Bourdon[1] », dit Guillet de Saint-Georges, « s'en fit une idée parfaite, revint chez lui, prit une toile de pareille grandeur, et en huit jours de temps contrefit si bien ce paysage que, l'ayant fait exposer à une fête, tout le monde s'écria que c'était la plus belle chose qu'on eût encore vue de la main du seigneur Claude. Celui-ci demeura surpris de ce bruit, et apprit des curieux qui se rendaient chez lui que cet ouvrage paraissait être absolument le même que celui qu'ils virent encore sur le chevalet. Le seigneur Claude ne se put empêcher de l'aller voir, et revint avec une colère extrême, qui l'aurait porté à de grandes violences, si son imitateur n'eût pris soin de l'éviter. » Bourdon, en effet, ne vivait alors que de pastiches, qui ont dû lui attirer plus d'une fois de sérieux déboires quand il s'attaquait à ses contemporains. Il se peut fort bien que sa querelle avec des Rieux n'ait eu d'autre cause qu'une tentative de ce genre, mais des Rieux, moins généreux que Claude, dénonça Bourdon comme calviniste et le força ainsi à quitter la ville.

Parmi les premiers à reconnaître le mérite du Lorrain, il faut compter, je crois, M. de Béthune, ambassadeur ordinaire du roi de France auprès d'Urbain VIII. M. de Béthune, frère puîné du grand Sully, était un des plus habiles négociateurs de son temps. Envoyé à Rome en 1601, il y résida en qualité d'ambassadeur sous trois papes, Clément VIII, Léon XI et Paul V. Rappelé en France, il fut attaché

1. *Mémoires inédits... des Membres de l'Académie*, tome Ier, page 88.

au service de la reine mère, alors retirée à Angoulême, et contribua puissamment à la réconcilier avec son fils. Après s'être acquitté, avec grand succès, de plusieurs autres négociations difficiles, il revint en 1627 à Rome, signa avec l'ambassadeur d'Espagne un traité réglant les affaires de la Valteline, et négocia en 1629 un projet d'union entre la France, le pape et la République de Venise contre la maison d'Autriche. C'est dans le cours de cette année, ou quelque temps plus tard, que M. de Béthune a dû commander les deux toiles conservées au Louvre, et connues sous le titre de *Vue du Campo Vaccino* et *Vue d'un port de mer, effet de soleil levant*. Ces deux tableaux portent les numéros 9 et 10 dans le *Livre de Vérité*, dans lequel Claude collectionnait ses propres compositions; la *Vue du Campo Vaccino* a été gravée à l'eau-forte par lui-même; mais cette estampe, qui est une des meilleures de l'œuvre gravé du peintre, est datée de 1656[1] et le tableau, ainsi que son pendant, a dû la précéder d'un grand nombre d'années.

La *Vue d'un port de mer*, quoiqu'elle se distingue par cette belle qualité de lumière qui est comme la signature authentique de Claude, ne saurait passer pour un chef-d'œuvre. On y remarque une certaine raideur dans l'ordonnance des palais qui dominent le quai, où des personnages de petite taille, affublés de costumes hollandais (ajoutés par Jean Miel), vendent et achètent des poteries blanches ; on constate aussi de la sécheresse dans la facture, et quelque chose de trop cherché dans l'ensemble. Ces défauts, qui se retrouvent dans la *Vue du Campo Vaccino*, feraient classer à eux seuls ces deux tableaux parmi les productions de la première époque du maître ; ceux-ci auraient donc une valeur incontestable comme documents, s'ils étaient restés tels qu'ils étaient à l'origine. Mais, au siècle dernier, quand la vogue était à l'école de Bologne, on a voulu leur donner du ton. Les clartés limpides d'un Claude paraissaient fades et insipides à des yeux habitués au coloris d'un Vanloo ; il fallait les « chauffer » et le vernis brun, qui se glissait alors partout, finit par voiler à tout jamais la pensée et les impressions du Lorrain.

1. Voyez plus loin le chapitre consacré aux eaux-fortes du maître.



LE CAMPO VACCINO. (L. V., 10.)
D'après l'eau-forte de Claude.

Le cardinal Rospigliosi, qui devint plus tard pape sous le nom de Clément IX, apprécia aussi de bonne heure le talent de Claude; son nom est tracé, dans le *Livre de Vérité,* sur le revers des dessins portant les numéros 15 et 34. De ces deux paysages, le second a passé en Angleterre. On l'admire maintenant à Mulgrave Castle, et d'après des notes sur la collection de lord Mulgrave publiées en 1877, dans l'*Athenæum,* par M. F. G. Stephens, il est assez bien conservé. C'est, dit-il, « un effet d'après-midi en plein été, qui n'a rien perdu de son harmonie générale, quoiqu'il ne brille plus de son éclat primitif ».

Au cardinal Rospigliosi succéda un autre membre du Sacré-Collège, le célèbre cardinal Guy Bentivoglio. Claude, qui trouva en lui un appui solide, put même se croire des droits spéciaux aux bons offices du cardinal. Le Lorrain parlait français, et Bentivoglio avait passé plusieurs années en France comme nonce apostolique. Il y fit même si bien sa cour que lors de sa promotion au cardinalat, en 1621, Louis XIII le choisit pour protecteur de la France à Rome. Bentivoglio visait à la papauté et ses ambitions personnelles furent bien servies par son extrême habileté dans les affaires. Sa physionomie spirituelle et distinguée nous est bien connue par la belle gravure de Jean Morin d'après le portrait peint par Van Dyck. Sur la toile originale, actuellement conservée au palais Pitti, le cardinal est représenté en pied, — la gravure de Morin ne nous donne que la tête, tout ce qu'il faut pour lire dans l'âme même du personnage sa pénétration, ses ambitions, sa souplesse, son cynisme aimable et poli. A Rome, il affichait, par politique autant que par goût, une grande magnificence et devint très vite le confident intime du pape qui l'avait précédé dans la nonciature de France.

Deux tableaux exécutés par Claude pour le tout-puissant cardinal furent montrés à Urbain VIII, et lui inspirèrent une telle admiration que le peintre reçut du souverain pontife une commande des plus importantes. On souhaiterait vivement de pouvoir identifier les deux toiles qui procurèrent au Lorrain cette bonne fortune, mais c'est en vain qu'on cherche le nom de Bentivoglio sur les feuilles du *Liber Veritatis;* il n'y figure nulle part. Il est plus que probable, du reste, que ces tableaux

ne restèrent pas longtemps la propriété du prélat. Bentivoglio habitait à Rome le vaste palais qui est maintenant le palais Rospigliosi, mais il fut forcé de le vendre, peu de temps avant sa mort, pour faire face aux dépenses dont il ne lui fut pas donné de recueillir le bénéfice, car il mourut en 1644, au moment même où il espérait s'emparer de la succession de celui dont il avait été le conseiller et l'ami.

Deux des tableaux du pape Urbain sont entrés au Louvre : *Un Port de mer au soleil couchant* (L. V., 14) et *Une Fête villageoise* (L. V., 13), dont il existe, d'après Dussieux, une répétition à Saint-Pétersbourg [1]. Tous deux portent la signature du peintre avec la date 1639. Claude avait donc presque atteint la quarantaine avant que les œuvres exécutées pour le cardinal Bentivoglio lui eussent procuré la faveur du pape. Par de longues années de luttes il s'était enfin formé. Son talent avait mûri lentement; il touchait maintenant au succès; sa renommée allait briller comme ce soleil qu'il aimait tant.

La composition si gracieuse qui s'appelle la *Fête villageoise* est d'une conservation excellente, mais la *Marine* qui lui fait pendant a été détruite par des nettoyages maladroits. En plusieurs endroits on a mis à nu le bleu; le fond n'existe plus; les bâtiments n'ont plus de corps; seules les figurines peintes par Jean Miel, d'une touche ferme et grasse, ont résisté à des procédés qui ont ruiné juste tout ce que le maître y avait mis de personnel, — c'est une œuvre perdue. Les tableaux de Claude ne vivent que par la lumière, par la puissance magique qui permet au maître d'évoquer l'image du soleil au moyen d'une tache jaune; mais les jaunes, ici, n'éclairent et ne brillent plus; leur ton est plus opaque que celui des bleus eux-mêmes; bref, cette toile autrefois si belle n'est plus que l'ombre d'elle-même.

Des deux autres tableaux du pape Urbain, je n'ai pu retrouver que la jolie *Vue de Castel Gandolfo* (L. V., 33), qui a été portée sur la liste de Joseph Gellée comme « Cose pastorale ». Ce tableau, qui n'est que de petite dimension et dont les quatre angles ont été coupés, est peint sur bois; un instant j'ai cru découvrir son pendant dans une *Marine* de forme carrée, également peinte sur bois, et en fort mauvais état,

1. *Les Artistes français à l'étranger*, édition de 1876, page 581.

qui lui fait pendant dans la galerie Barberini. Je me trompais, ce n'est pas là cette *Vue du port de Marinelle* qui doit représenter la quatrième commande du pape. Il n'existe même pas la moindre ressemblance entre les deux compositions. La *Marine* du palais Barberini représente un petit port bien ombragé, bien abrité, égayé par quelques figures disposées sur la plage d'où l'on voit l'unique barque assez osée pour jeter l'ancre dans ses eaux peu profondes. Rien de commun entre cette petite scène et la vue étendue du *Port de Marinelle,* dont nous avons un dessin dans le *Livre de Vérité,* avec un groupe de personnages revenant de la chasse et traversant gaiement les terrains du premier plan.

La composition de la petite *Marine* de la galerie Barberini manque dans le *Livre de Vérité;* ce n'est d'ailleurs pas une toile d'une grande importance. Les premiers plans, comme ceux de la *Vue de Castel Gandolfo,* ont poussé au noir, mais le fond est toujours digne du pinceau de Claude, dont la touche légère et spirituelle jure avec les empâtements vulgaires et maladroits de deux autres petits tableaux peints sur toile et qu'on veut nous imposer sous son nom, dans la même galerie, mais qui ne sont certainement pas de lui ; ce ne sont, en effet, que des pastiches grossiers, indignes même de la main d'un bon élève.

En 1644, Claude fut privé, tout d'un coup, par la mort du pape Urbain et du cardinal Bentivoglio, de deux protecteurs puissants ; mais il pouvait désormais compter sur les nombreuses relations qu'il s'était créées non seulement avec les connaisseurs de Rome, mais encore avec beaucoup d'amateurs étrangers. Le cardinal Bentivoglio est à peine mort que déjà le cardinal de Médicis commande une belle *Marine.* Il y avait alors à Rome deux cardinaux de cette famille, le vieux cardinal Charles, qui possédait d'immenses richesses et tenait le premier rang dans le Sacré-Collège, et son jeune neveu, le cardinal Jean-Charles, frère du grand-duc Ferdinand. Ce dernier menait une vie fort dissolue, mais il était très bien doué et joignait un goût élevé pour les lettres et pour les arts à son vif amour du plaisir. C'est lui, sans doute, qui a acquis le *Port de mer au coucher du soleil* (L. V., 28),

aujourd'hui conservé à la galerie de Florence. La date qui suit la signature du peintre n'est pas très lisible, mais on croit y voir 1644, l'année même où Claude exécuta, pour le cardinal Giorio, la *Marine, effet de soleil couchant* (L. V., 43), maintenant dans la *National Gallery* de Londres, — un tableau roux qui a souffert presque autant que la *Réconciliation de Céphale et de Procris* (L. V., 91), dont j'ai déjà parlé, et qui se trouve à côté de lui. Les deux tableaux sont également ruinés; mais un second paysage, exécuté vers la même époque et exposé dans la même galerie, a conservé quelque trace de son charme original. Quoique les premiers plans du *Narcisse et Écho* soient devenus lourds et noirs, le fond du paysage est très délicat; on y devine déjà que le peintre cherche l'infini et le soleil; c'est un gage, plutôt qu'une promesse. Signé et daté de 1645, comme le *Céphale et Procris,* le paysage de *Narcisse et Écho* a été commandé — d'après le n° 79 du *Livre de Vérité* — « pour Angleter » en 1644, ce qui prouve que le dessin a servi en premier lieu d'esquisse pour le tableau.

A l'amateur anglais succède, toujours en 1645, un amateur parisien qu'on a appelé « Fontena », mais dont le nom est bien distinctement écrit, sur le feuillet 93 du *Livre*, M. de Fontenay. Ce Mécène[1] demanda deux paysages, l'un avec *Apollon et Mercure* (L. V., 93), et l'autre avec le *Jugement de Pâris* (L. V., 94). Je crois pouvoir identifier la personne qui les a commandés à celle dont il sera question tout à l'heure, à propos des tableaux du duc de Liancourt. Les noms écrits par Claude sont souvent presque indéchiffrables; il faut les deviner plutôt que les lire; il y a entre autres un « M. Passar ou Passari », qui paraît avoir intrigué tout le monde, mais qui me semble bien s'appliquer à M. Passart, le maître des comptes bien connu de Paris, celui-là même qui commanda au Poussin quelques-uns de ses plus beaux paysages[2]. C'est pour lui que Claude a peint le charmant paysage *Effet*

1. Félibien, parlant d'un tableau de Raphael, dit : « Le chevalier del Pozzo, que vous avez connu à Rome, le fit acheter par M. le marquis de Fontenay pendant qu'il estoit ambassadeur auprès du pape Urbain VIII. » Tome I[er], page 253. — Voir aussi baron J. de Rothschild, *Continuateurs de Loret. Lettres en vers, Mayolas, 8 nov. 1665.*

2. Félibien, édition Mariette; tome II, page 358.

de matin, l'une des gloires du musée de Grenoble, dont M. Clément de Ris a parlé[1] avec tout l'enthousiasme qu'il mérite : « Les premiers plans, dit-il, sont lourds et ont poussé au noir, mais le fond est magnifique d'air et de perspective. La fraîche haleine de l'aube circule à travers les plans de l'horizon, et la blanche lumière du matin en dessine les contours avec fermeté ».

M. Woermann, de son côté, a décrit ce tableau dans un article[2] accompagné d'une reproduction du dessin n° 79 du *Livre de Vérité,* dessin sur lequel Claude a écrit : « fait pour M. Passar ». Frappé des beautés de l'*Effet de matin,* le critique allemand fait bon marché du second tableau de Claude conservé dans le même musée, et provenant, comme le premier, de l'hôtel Lesdiguières. Mais le second tableau, comme le dit M. Clément de Ris, offre les mêmes qualités et les mêmes défauts que l'*Effet de matin*, c'est-à-dire, « premiers plans opaques et noirs, seconds remarquablement fins, lumineux et chauds ». On voudrait bien y reconnaître le numéro 89 du *Livre de Vérité,* également exécuté pour M. Passart ; mais le dessin du livre nous fait voir, du haut des montagnes de Tivoli, toute l'étendue de la vaste campagne de Rome, se déroulant sous la lumière éblouissante du soleil couchant. Or, ce paysage a passé dans les collections royales d'Angleterre et se trouve aujourd'hui à Windsor Castle. Le tableau de Grenoble est une marine, mais c'est une œuvre bien authentique (L. V., 17), gravée à l'eau-forte par Claude[3], qui a traité le même motif dans une étude appartenant au musée des Offices, à Florence.

On ne saurait assigner de date précise ni à l'un ni à l'autre des tableaux de Grenoble ; de l'inscription originale qui se voyait sur l'*Effet de matin,* il ne reste que le mot « Roma » et le commencement d'une date « 161. ». J'espérais, un instant, obtenir quelque indication sur l'époque vers laquelle Claude peignit ces tableaux, en consultant la liste, dressée par Félibien[4], des tableaux exécutés par le Poussin pour le maître des comptes de Paris. Mais j'ai vainement aussi frappé

1. *Musées de province,* tome II, page 181.
2. *Zeitschrift für bildende Kunst,* mars 1881.
3. Robert-Dumesnil, *le Peintre-Graveur français,* n° 13.
4. Ed. Mariette, tome II, pages 328, 358, 361.

à cette porte. M. Passart posséda au moins un tableau du Poussin avant 1637; en 1650 et 1656 il revint encore lui demander des paysages importants. C'est donc à diverses reprises que l'amateur parisien fit ses commandes à Rome. Tout ce que l'on peut affirmer, c'est que ses relations avec Claude ont dû commencer de bonne heure. Sur un très beau dessin de la collection de M. Seymour Haden — un projet pour le célèbre tableau, le *Moulin* — nous trouvons cette inscription : « faict à Roma 1647. Monsieur le présent dessine et pansé du taublau du prince Panfille, mais la figure pour est *(sic)* un autre sujet. A M. Passart à Paris, par amico, Claude. » Il paraît cependant que le maître des comptes ne partagea qu'à demi l'engouement général pour l'heureux talent du Lorrain; il resta sous le charme infiniment plus savant et plus sérieux du Poussin, et se contenta de deux échantillons seulement de l'œuvre du paysagiste à la mode; en effet, nous ne retrouvons plus son nom sur les pages du *Livre de Vérité*. Claude, par contre, lui garda toujours un souvenir affectueux; bien des années après, il envoya à son ancien protecteur une belle épreuve de son eau-forte, le *Temps faisant danser les Saisons* (datée de 1662), épreuve également entrée, par une coïncidence curieuse, dans la collection de M. Seymour Haden. On y lit encore ces mots tracés sur le revers : « Monsieur Passard, à Paris, recommandé par M. Colignon, à Roma, ce dernier avrij 1664. Monsieur io suis Claude. »

« Pour Paris » encore, Claude a peint, en 1646, le *Port de mer, effet de soleil voilé par une brume* (L. V., 96), qui est entré au Louvre après avoir fait partie de la collection du grand roi; cette toile, qui fut gravée en 1660 par Dominique Barrière, de Marseille, est encore en assez bon état. Elle ne manque pas de ton, quoique son éclat ait quelque chose de dur; ce n'est point toutefois une œuvre de la valeur de l'*Embarquement de sainte Ursule,* autre marine exécutée dans le cours de la même année et où s'affirment les qualités maîtresses du grand paysagiste.

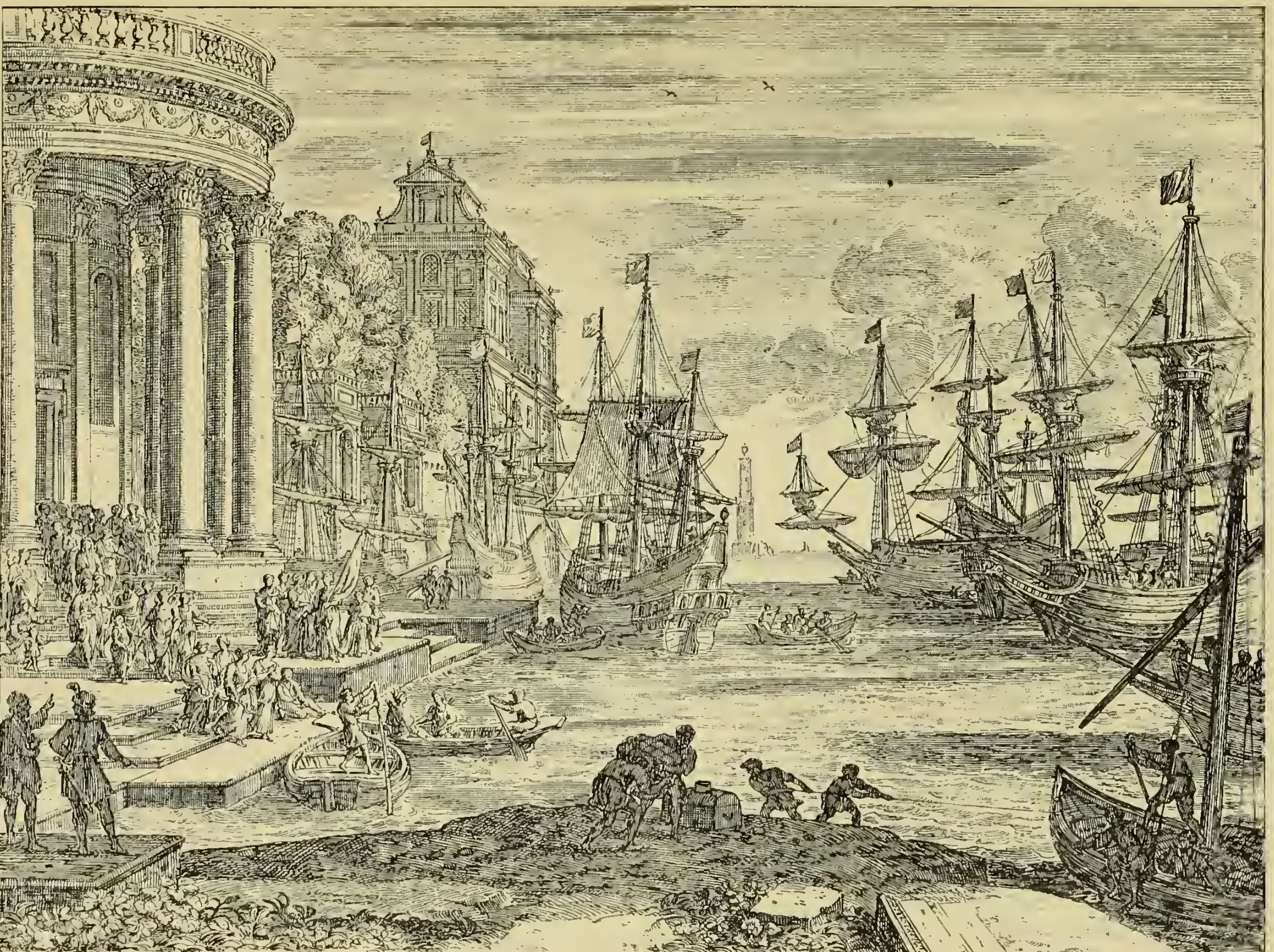
On rapporte que cette marine a été peinte pour le cardinal Barberini, — c'est-à-dire pour le cardinal Antoine le jeune, car il y avait trois cardinaux de ce nom : Antoine le vieux, frère d'Urbain VIII, un

théologien inoffensif, et les deux neveux : le cardinal François, qui protégea noblement le Poussin, et le cardinal Antoine, qui commanda des tableaux à Claude. On pourrait donc croire que la mort d'Urbain VIII ne troubla en rien les relations de son peintre favori avec la famille Barberini, et que le neveu se plut à lui continuer la protection accordée par l'oncle. Mais on se trompe; en 1646, tous les Barberins étaient en fuite. Innocent X, malgré les obligations considérables contractées envers eux, ne les avait pas ménagés; il demanda des comptes au cardinal Antoine, qui avait été le trésorier d'Urbain VIII, et retira la charge de général de l'Église à un autre neveu, Taddeo Barberini. Les Barberini se sentant menacés s'enfuirent en France et se placèrent sous la protection de Mazarin. Taddeo mourut à Paris en 1647, et ce ne fut que quelque temps après que les deux cardinaux — fortement appuyés par le gouvernement français, qui obligea le pape à temporiser — osèrent revenir en Italie. Il n'y a donc pas moyen de supposer que le cardinal Antoine ait choisi ce moment pour adresser des commandes au Lorrain : en 1646 il avait bien d'autres préoccupations que l'accroissement de sa galerie. Reste à trouver la clef de l'énigme : c'est Claude lui-même qui va nous la donner. Sur la feuille 54 du *Livre de Vérité,* au verso du projet pour le tableau dont il est question, le peintre a écrit : « Quadro fait pour l'em^mo^ cardinal Poli, si retrova dal Emi^mo^ cardinale Barberino », et sur une autre feuille (L. V., 73), où nous voyons l'esquisse du paysage, *Saint Georges d'Angleterre,* commandé comme pendant de l'*Embarquement de sainte Ursule,* le peintre a écrit encore : « Quadro fait per il cardinale Poli, si ritrova dal cardinale Antonio. »

L'heureux amateur qui commanda, en 1646, l'*Embarquement de sainte Ursule* n'était donc pas le cardinal Antoine Barberini, mais le cardinal Poli, et cette toile, ainsi que son pendant, n'est probablement entrée au palais des Barberini qu'après la mort de son premier possesseur[1].

Le cardinal Poli (Faustus Polus) ne tenait qu'en médiocre estime,

1. Mariette a été trompé par le rapprochement de ces deux noms. Dans une note écrite de sa main sur la gravure du tableau de l'*Embarquement de Sainte Ursule,* au Cabinet des Estampes, il dit : « le tableau a été fait pour le cardinal Paul Barberini. »



EMBARQUEMENT DE SAINTE URSULE. (L. V., 54.)

D'après la gravure de Dominique Barrière. (R.-D., 187.)

s'il faut en croire une anecdote de Ménage[1], les devoirs ecclésiastiques. Sa réponse à un évêque qui vint lui annoncer qu'il allait faire un tour dans son diocèse est restée quasi célèbre : « Je m'en réjouis », lui dit-il, « car ce sera pour vous autant de diminué sur les peines du purgatoire ». Le cardinal avait été le familier d'Urbain VIII avant son élévation au trône pontifical. Il sut se rendre tellement nécessaire à son maître que, lorsque ce dernier eut ceint la tiare, il l'emmena avec lui au Vatican comme « præfectus domi », et lui donna le chapeau rouge. Le nouveau cardinal montra sous la pourpre toutes les vertus et peut-être quelques-uns des défauts de son premier état. Il dirigea magnifiquement la maison et la cour pontificales, et trouva son compte — selon ses ennemis — dans toutes les dépenses de luxe qu'il ordonna. Mais, en 1646, Innocent X avait trop à faire avec les maîtres pour s'occuper des valets. Le cardinal Poli pouvait se croire oublié; plus tard on parla de lui faire subir une enquête à son tour, et il en mourut de peur; mais pour le moment il vivait libre et tranquille, en achetant des tableaux à son aise[2].

Le *Saint Georges,* après avoir longtemps appartenu aux Barberini, a passé en Russie, où il est entré dans la collection de l'Ermitage. La *Sainte Ursule,* de son côté, a traversé le détroit, et se trouve à la *National Gallery* de Londres. C'est une belle marine, fort bien conservée; la touche en est simple et franche, sans ces empâtements vigoureux que le peintre prodiguera dans la suite. La composition est pleine de charme et d'harmonie. La jeune princesse, suivie de ses compagnes, sort d'un magnifique palais dont la mer baigne les marches; le soleil du matin l'éclaire; sur la plage, la foule émue par son départ; dans le port, des navires richement décorés l'attendent pour la transporter au delà des mers. L'ensemble brille de je ne sais quel éclat printanier, et la sereine clarté de l'aurore prête à toutes les parties de la composition un indéfinissable caractère de fraîcheur et de poésie.

La beauté de ce motif paraît avoir inspiré à un autre ancien familier des Barberini le désir de posséder une composition analogue. Le

1. *Menagiana.* Édition de 1693, tome VI, page 57.
2. Ciacconio, *Vitæ et res gestæ pontificum romanorum,* tome IV, page 619.



SAINT GEORGES, OU BELLÉROPHON DOMPTANT LA CHIMÈRE. (L. V., 73.)

D'après la gravure de Dominique Barrière. (R.-D., 189.)

cardinal Giorio avait élevé les neveux du pape, et reçu, lui aussi, le chapeau rouge en récompense de ses soins. C'était un honnête homme : « vir quidem probus », dit Guarnacci, « profuit quibus potuit, nocuit nemini[1] ». Néanmoins, après la mort d'Urbain, il lui sembla prudent de se tenir à l'écart : « Remotus a curis Janiculum collem cui aer purus est ac tenuis fere semper post Urbani obitum incoluit. » Dans son isolement, il demanda des consolations aux arts et commanda d'abord à Claude, — qui peignit en tout huit tableaux pour lui, — une marine, le *Débarquement de Cléopâtre* (L. V., 63), où l'on voit le peintre renouveler avec bonheur toute la mise en scène de sa *Sainte Ursule*.

Ce n'est pas à la clarté virginale de l'aurore que la belle reine d'Égypte se présente à Tarse. Le soleil descend vers l'horizon et se reflète dans les eaux sur lesquelles se balancent des galères superbes. Une douce chaleur accompagne la chute du jour, et c'est à peine si une brise légère, avant-coureur de la nuit, agite les banderoles fixées aux mâts des navires amarrés près du palais. Comme épuisés par les ardeurs de la journée qui est sur son déclin, les matelots portant les trésors de la reine se traînent lentement vers le quai. Ces figures sont, je crois, de Philippe Lauri; elles cadrent mieux avec le tableau, et sont d'une touche plus libre que celles dont Jean Miel a orné le *Port de mer,* destiné à Urbain VIII. Peut-être le *Débarquement de Cléopâtre* marque-t-il le moment où Lauri commença à travailler avec Claude. L'œuvre est pleine de feu, d'une exécution jeune et énergique. Le palais de marbre blanc, que l'on aperçoit derrière le portique du premier plan, produit un effet magique sans que la poésie de l'impression ait été obtenue aux dépens de la vérité. J'admire surtout le rendu des barques qui abordent au quai : rien n'est plus saisissant. Ajoutons que, parmi les tableaux de Claude conservés au musée du Louvre, il en est peu d'aussi bien conservés que le *Débarquement de Cléopâtre*.

Il n'y a ni date ni inscription sur ce beau tableau, mais nous connaissons approximativement l'époque de son exécution, car si le peintre n'a pas signé le *Débarquement de Cléopâtre*, il a réparé cette

1. Guarnacci, *Vitæ et res gestæ pontificum romanorum*, tome Ier, page 630.



PORT DE MER AU BROUILLARD. (L. V., 96.)

D'après la gravure de Dominique Barrière. (R.-D., 188.)

omission dans la page qui devait l'accompagner. *David sacré roi par Samuel* (L. V., 69), tel est le sujet choisi par le cardinal Giorio pour son paysage, qui passa bientôt dans la collection de Louis XIV et, de là, entra au Louvre. Ce tableau a beaucoup souffert d'un nettoyage à fond qui a enlevé la signature, mais on en aperçoit encore — au premier plan, sur un bas-relief à terre — quelques traces avec le mot de « Romæ » et la date « 1647 ». C'est le vernis brun, à ce qu'il semble, qui a joué ici un rôle si funeste; le tableau a doublement souffert par sa faute : d'abord, quand on l'a appliqué; ensuite, quand on a voulu l'enlever. En même temps que le vernis on a fait disparaître les glacis, qui sont l'âme même d'une œuvre de Claude; c'en est fait de ces demi-teintes, légères et claires, auxquelles les tableaux du maître doivent leur vie et leur physionomie; aujourd'hui, la lumière et les ombres se heurtent brusquement, l'ensemble a perdu et sa vigueur et son ton. Le *David sacré roi* n'a jamais dû être, cependant, un chef-d'œuvre. Les premiers plans n'offrent guère d'intérêt; seul le fond est agréable, l'œil suit avec plaisir les sinuosités de la rivière qui, emprisonnée entre des côtes escarpées, baigne le pied des montagnes qui ferment l'horizon.

Les ondulations de cours d'eau cherchant leur chemin à travers un terrain accidenté ont toujours eu un attrait particulier pour le peintre. L'année même où il exécutait le *David* du cardinal Giorio, c'est encore une rivière serpentant dans une vaste plaine qui forme le sujet, et constitue le principal attrait du *Paysage avec animaux* (L. V., 112) peint « pour il Signor Angelino », — la même personne qui lui commanda le *Sacrifice à Apollon* (L. V., 157), aujourd'hui à Leigh Court[1], et qui ne porte malheureusement ni date ni signature.

Le célèbre duc de Bouillon, qui devint plus tard l'âme de la Fronde, était alors à Rome. Toujours brouillé avec la cour de France, il commandait pour le moment les troupes du pape C'est lui qui succéda au « Signor Angelino » dans l'atelier de Claude; en 1648, deux années avant son retour à Paris, il vint demander une marine et

1. Ce tableau vient d'être vendu, avec toute la collection de Sir Philip Miles, à l'amateur américain, M. Vanderbilt.

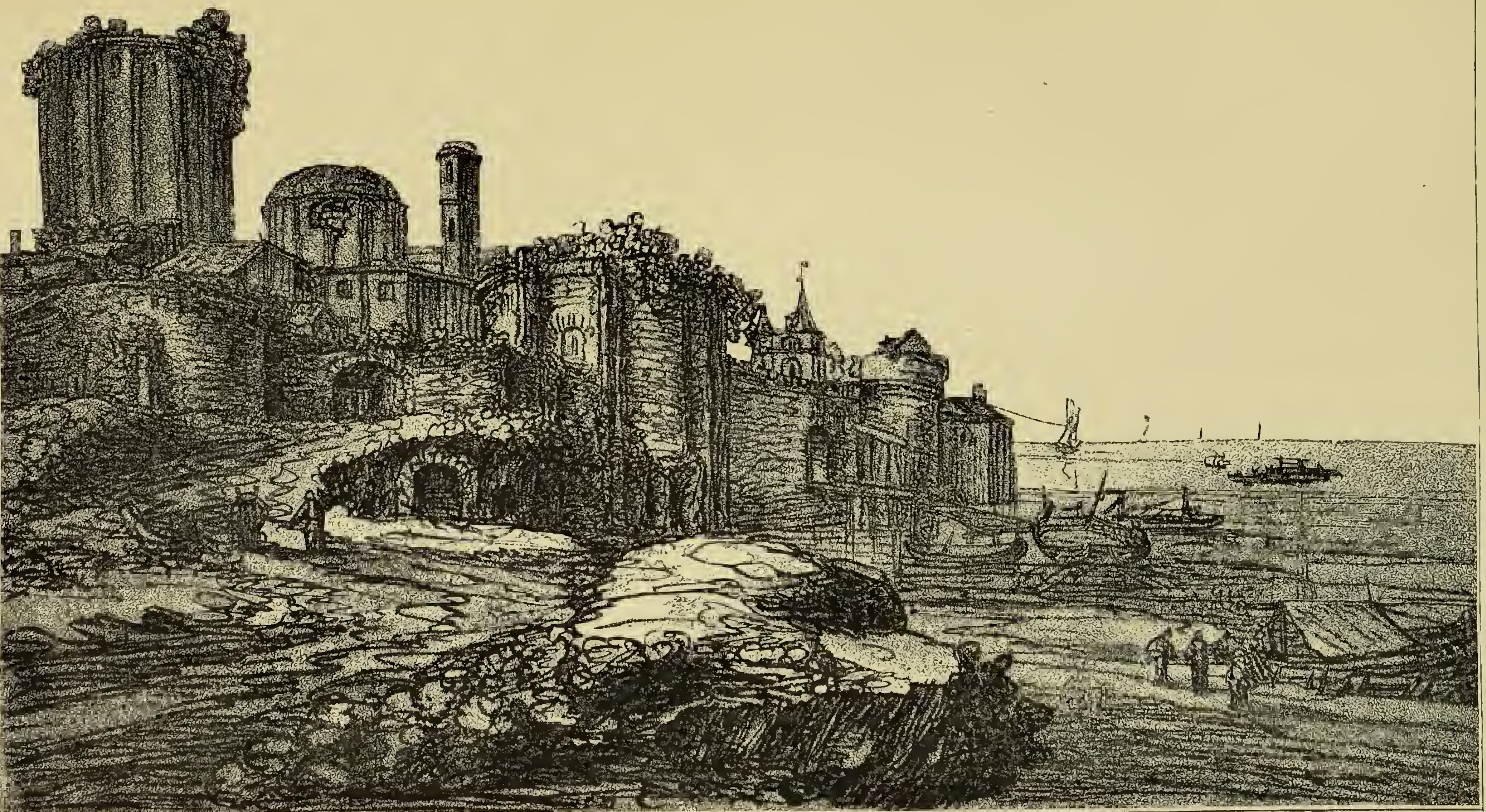
un paysage au peintre en renom. Le duc avait vu, sans doute, chez le neveu d'Innocent X, le prince Pamphili Doria, un tableau peint quelque temps auparavant « por il Excellent^{mo} sig^{r} principe Panfil ». Le célèbre *Moulin* avait excité l'admiration du seigneur français, car il en demanda une répétition qui resta dans la famille jusqu'à la fin du siècle dernier, époque à laquelle elle fut achetée, avec son pendant, l'*Embarquement de la reine de Saba,* par un amateur anglais.

En tout, Claude a exécuté quatre tableaux, dont pas un seul n'est daté, pour le « prince Panfil ». Tous sont restés au palais Doria : le *Moulin* (L. V., 113), *Un Paysage avec cose rurali* (L. V., 107), *Mercure volant les troupeaux d'Admète* (L. V., 92), et le *Temple d'Apollon dans l'île de Délos* (L. V., 119). Ce dernier est peut-être le plus beau paysage de Claude, d'une tenue et d'une sobriété extrêmes, d'une facture large et souple et d'un ton excessivement fin et argenté. Une lumière magique se répand partout ; les premiers plans mêmes m'ont paru moins lourds et moins noirs que d'habitude. Rien ne manque au charme délicat du fond ; la contrée enchanteresse, qui fuit vers le couchant, révèle, aux derniers rayons du jour, tout un monde de détails charmants, et se perd au loin, en se noyant avec les eaux de la rivière qui la traverse, dans l'infini de l'Océan. Le grand bouquet d'arbres, qui se détache au centre, sert à opposer les ombres les plus intenses à la lumière également portée à son maximum. C'est un de ces contrastes que le peintre affectionnait, à l'apogée de son talent ; plusieurs beaux dessins de la collection Malcolm en font foi. Claude, on le voit, savait ménager la tache sombre avec une habileté telle que la lumière n'en paraît que plus belle, plus suave, plus blonde, tant il mettait de finesse dans les dégradations des deux notes opposées.

A côté du *Temple d'Apollon,* la composition du *Moulin* paraît moins belle et moins facilement écrite, mais ses défauts sont rachetés par une fraîcheur et un parfum printaniers, un air de fête incomparable. C'est une page éclatante de jeunesse et de gaieté ; il y a de quoi composer une douzaine de tableaux rien qu'avec les accessoires du sujet principal, un superflu qui a excité les sarcasmes amers de M. Ruskin, le célèbre apôtre du préraphaélitisme anglais. Au centre,

une grande rivière, arrètée dans son cours par l'écluse du moulin situé à gauche, forme un petit lac, dont les eaux d'un bleu turquoise étincellent au soleil entre les lignes grises et vaporeuses qui les encadrent; au fond, des montagnes se perdent dans un horizon gris qui peu à peu prend du ton et finit par devenir d'un bleu aussi vif que les eaux qui le reflètent : au premier plan enfin, des danseurs, aux costumes rouges et bleus; sur un seul point, au milieu, le blanc d'un vêtement de femme (remplacé dans la répétition du duc de Bouillon par du bleu et du rouge) forme une forte tache claire. Le dessin serré, le fini trop précieux et une certaine sécheresse dans l'exécution, qui est un peu trop uniforme, sont autant de preuves établissant que ce charmant tableau a dû précéder de quelques années la composition exécutée pour le duc de Bouillon. Si l'on pouvait rapprocher le tableau de la *National Gallery* de celui du palais Doria, on trouverait, je crois, qu'il faut distinguer le premier du tableau commandé par le « prince Panfil », non seulement à cause de quelques particularités de détail, mais aussi à cause de sa facture plus facile et peut-être plus franche. Ce qui est constant, du moins, c'est que le tableau du duc de Bouillon appartient à la meilleure époque du maître; la date 1648 et la signature se laissent encore déchiffrer au premier plan; nous y voyons aussi une inscription en lettres majuscules qui nous fait connaître le sujet : c'est le « MARIAGE DISAC AVEC REBECA ». La troupe de soldats, qui a tant intrigué M. Ruskin, et qui lui semblait si déplacée dans un paysage pareil, c'est tout simplement la cavalcade qui accompagne Isaac : il vient chercher sa fiancée qui l'attend, assise sur l'herbe, pendant que les invités essaient de la distraire par leurs chants et leurs danses.

Le second tableau exécuté par Claude pour le duc de Bouillon, la belle marine qui a suivi son pendant à Londres, marque un grand changement dans la manière du maître. On voit qu'il commence à se servir, dans ses lumières, d'empâtements correspondant aux rehauts qu'il emploie dans les dessins faits vers la même époque. La facture, sans avoir moins de grâce, semble devenir plus solide. Comme le *Moulin*, cette toile porte au premier plan une longue inscription, qui



UN PORT SUR LE TIBRE.

Étude d'après nature. (Collection Albertine.)

est encore lisible; nous trouvons à gauche : « La reine de Saba va trover Salomon », et, à droite : « Claude Gil. IV. Faict pour son altesse le duc de Bouillon, a Roma 1648 ». La belle souveraine s'est levée de grand matin, pour s'en aller « proposer des énigmes » à Salomon. Elle quitte au point du jour son palais, construit sur le modèle de ceux d'Italie, et, suivie de ses dames, on la voit descendre les marches et se diriger vers la petite barque qui l'attend pour la transporter à bord du navire. Les chameaux, les pierres précieuses, et les « parfums qui étonnaient tout Jérusalem » sont déjà embarqués sur le navire que l'on aperçoit derrière le grand édifice corinthien qui domine le port à gauche : il ne reste qu'un seul ballot à charger sur le bateau de service au premier plan. De rares spectateurs assistent au départ de la souveraine, qui a dû choisir cette heure matinale pour éviter les adieux de la foule. Chaque figure est bien à sa place, et a bien sa raison d'être, pittoresque et dramatique, — ce qui n'est pas toujours la même chose. Rien de plus heureusement imaginé que l'homme nonchalamment étendu devant le portique corinthien, et qui se voile les yeux éblouis par les rayons du soleil levant. Lui aussi joue son rôle dans le drame du départ, tandis que, placé à contre-jour, sur une dalle de marbre devant la grande colonne détachée du bâtiment de derrière, il s'enlève, ainsi que la colonne, en noir sur le fond clair des eaux. La silhouette attire nos regards et nous empêche de sentir tout ce qu'il y aurait autrement de trop heurté dans l'angle formé avec la colonne par l'ombre projetée sur la dalle. Mais un dernier problème aussi à résoudre : Claude n'aimait pas les transitions trop brusques; aussi par d'heureux ménagements — ici, c'est la proue sculptée du navire de la reine; là, l'ombre portée sur la mer par une petite barque qui vogue à l'aventure dans le port; — a-t-il rompu le fond clair, et donné du jeu à ses tons foncés.

C'est par l'emploi habile des demi-teintes, par l'extrême délicatesse des dégradations, qu'il faisait valoir en les animant par des contrastes calculés avec une science consommée, que le Lorrain a obtenu la qualité de lumière et la parfaite harmonie de ses tableaux. S'il faisait peindre les figures, qu'il ajoutait à ses œuvres, par Filippo

Lauri, Jacques Courtois, Francesco Allegrini, ou Jean Miel, on peut être sûr que lui-même les surveillait de près. On voit dans tous ses projets de tableaux que les figures sont disposées dès le commencement dans l'intention bien évidente de marquer les plans et de faire valoir les lignes générales de la composition. Tels les personnages se présentent dans le dessin de l'*Embarquement de sainte Ursule,* tels nous les voyons dans le tableau complété pour le cardinal Giorio. Il y a, certes, des variations et des additions, mais elles rentrent dans des limites fixées dès le commencement. Dans ce domaine restreint, l'auxiliaire du paysagiste était probablement libre; mais il ne devait ajouter aucun détail capable de changer la silhouette voulue des masses ou de modifier leurs rapports avec le reste de la composition. Lauri ou Courtois pouvaient arranger quelque peu le costume des personnages, leur donner ou leur enlever des chapeaux ou des épées, ils pouvaient même au besoin multiplier les acteurs dans les groupes éloignés, comme cela se voit dans la *Sainte Ursule,* mais il leur était interdit de dépasser d'une ligne le tracé original.

L'une des quatre compositions exécutées pour le pape Urbain VIII en 1639 nous fait toucher au doigt les efforts tentés par Claude pour déterminer, jusque dans les moindres détails, le rôle et l'importance des figures, ces personnages qu'il disait « donner pour rien » aux amateurs de ses tableaux. Il s'agit de la *Marine* faisant pendant à la *Vue de Castel Gandolfo* et connue sous le nom de *Port de Marinelle* ». (On aurait pu tout aussi bien l'appeler le *Retour de chasse.*) Tout le premier plan est occupé par des domestiques à pied portant de lourds fusils, et accompagnant deux cavaliers et une dame à cheval. Autour d'eux s'agitent quelques chiens de chasse. Les mêmes personnages se retrouvent dans une grande étude (L. V., 38), où ils tiennent toute la page. Les traits de l'amazone et de ses deux compagnons sont nettement caractérisés et l'on reconnaît du premier coup d'œil, pour l'avoir rencontrée dans plus d'une étude de la main de Claude, cette tête de femme au profil droit, au regard froid et vide, aux cheveux singulièrement frisés. Tantôt on la voit, sous les bois de Castel Gandolfo, grimaçant avec la flûte aux lèvres, tantôt égarée

dans la campagne, où elle écoute, sans avoir l'air de les comprendre, les renseignements donnés à son compagnon par le pâtre qu'un hasard heureux a conduit sur leur chemin. Dans l'étude pour le *Port de Marinelle,* elle paraît fatiguée de sa longue excursion et fait part de sa lassitude à ses compagnons qui l'encouragent à pousser en avant; ce groupe, exactement répété, figure sur les terrains du premier plan dans le projet terminé du tableau où l'on voit le port de mer avec ses curieuses fortifications et son château aux tours crénelées.

Dans des tableaux tels que la superbe marine du duc de Bouillon, où des personnages historiques remplacent les acteurs anonymes, les figures ne semblent pas avoir été moins étudiées au point de vue pittoresque. Considérez-les une à une dans l'*Embarquement de la reine de Saba,* et vous n'y trouverez que des tons appropriés, avec un goût exquis, à l'effet général. Nous sommes au matin; la nature et la couleur même des étoffes nous l'apprennent : pas une note qui détonne dans la suave et fraîche tranquillité du paysage. Chaque personnage rentre bien dans l'enveloppe commune, ils apparaissent tous à travers la même atmosphère qui voile et le ciel et la mer. Rien en eux, d'ailleurs, ne trahit une main étrangère à la pensée du maître; toutes les figures font tellement partie du tableau qu'il est impossible de supposer que Claude ait confié à d'autres le soin d'en déterminer la position, le mouvement et le caractère.

Au moment même où Claude semble absorbé par ces marines et ces paysages, pour les figures desquels il réclame le concours de ses collaborateurs, au moment même où on le croit tout occupé par des compositions arrangées selon les goûts des amateurs du grand monde, il produit, de temps en temps, des œuvres qui sont tout entières à lui. En 1648, l'année où prennent naissance le *Moulin* et la *Reine de Saba,* il peint un paysage dans lequel les personnages jouent un rôle des plus modestes, — le *Gué,* aujourd'hui au Louvre (L. V., 117)[1]. Le dessin pour ce tableau est de toute beauté : des jeunes filles causent

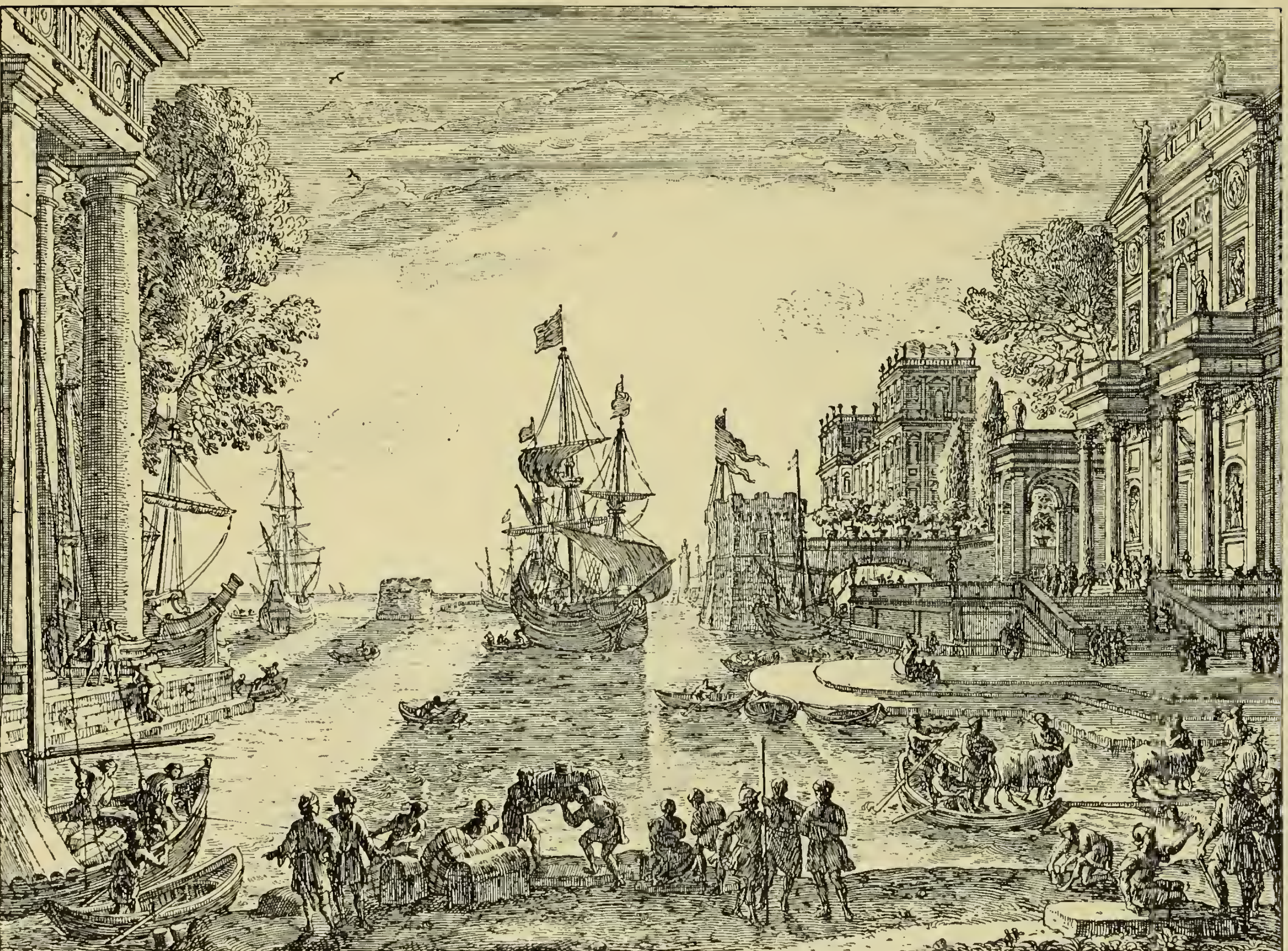
1. En parlant de cette composition, M. Cousin, qui a consacré quelques pages à Claude, dit : « Le paysage n'a rien de bien rare, on peut le trouver partout; mais suivez la perspective..... vous vous perdez dans des lointains qui se prolongent indéfiniment. » (V. Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien,* édition de 1853, page 247.)

dans un coin, des paysans traversent le gué avec leurs troupeaux et, au loin, brillent sous les lueurs du soleil couchant la mer et les tours du fameux port de Marinelle; malheureusement le tableau est perdu, ayant été repeint, nous dit le livret, « il y a quarante à cinquante ans, par un restaurateur inhabile ».

En regardant sous le bord du carton découpé et placé au dos du dessin dans le *Livre de Vérité,* j'ai eu le bonheur de lire le nom de l'amateur qui avait commandé le *Gué,* nom qui a échappé aux recherches de ceux qui m'ont précédée à Chatsworth. C'est pour « Monseigneur de Leancourt » que le numéro 117 a été exécuté. Claude ajoute que le paysage fut « portato à Paris par Monsieur — ». Ici, un coup de ciseau indiscret a rogné le dessin et enlevé la clef du problème. Je pense, cependant, pouvoir la restituer, car j'ai trouvé, au Cabinet des Estampes de Paris, sur une eau-forte de Dominique Barrière reproduisant le *Port de mer au brouillard* (exécuté également, selon les notes de Claude, « pour le prince de Leancourt »), une petite note écrite de la main de Mariette : « M. de Fontenay », y est-il dit, « fit faire ce tableau à Rome pour M. de Liancourt. » M. de Fontenay était l'ambassadeur français qui succéda au maréchal de Créquy et qui représenta le grand roi auprès d'Innocent X. Les deux paysages qu'il acheta de Claude en 1645 étaient probablement destinés à sa propre galerie; Mariette nous affirmant qu'il commanda la marine du duc de Liancourt, c'est sans doute son nom qui manque sur le projet du paysage peint pour le même amateur, tandis que la date inscrite sur le paysage nous permet de fixer, à peu de chose près, le moment de son exécution.

L'effet général de cette marine, *Ulysse remettant Chryséis à son père* (musée du Louvre), m'avait déjà amenée à la considérer comme contemporaine du *Moulin,* conservé au palais Doria, avant même que je connusse la date à laquelle fut exécuté son pendant, c'est-à-dire l'année 1648. Monseigneur de Liancourt était le mari de la célèbre Jeanne de Schomberg, qui, pour le retenir auprès d'elle, fit du château de Liancourt « la demeure de tous les plaisirs honnêtes[1] ». En 1648,

1. Voir le plan de Liancourt publié par Mauperché en 1654.



ULYSSE RENDANT CHRYSÉIS A SON PÈRE. (L. V., 80.)

D'après la gravure de Dominique Barrière.

quand le duc de Liancourt acquit le *Gué* et la belle marine que l'on voit au Louvre, encore pleine de feu et de lumière, le château était un lieu de délices. Très peu de temps après, le fils unique de la maison mourut sur le champ de bataille dans la fatale campagne de Flandre. Frappés dans leurs plus chères affections, les seigneurs de Liancourt se retirèrent du monde et leurs portes ne s'ouvrirent plus que pour recevoir des hôtes tels que les Arnauld, les Nicole et d'autres chefs du parti janséniste, dont les allures graves ne troublaient pas les tristes souvenirs d'une douleur sans espoir.

Le dessin qui précède immédiatement, dans le *Livre de Vérité,* celui du paysage de M. de Liancourt porte aussi la date de 1648, — détail que l'on n'a pas encore observé, mais dont il faut tirer parti pour fixer la date d'un second tableau représenté sur la feuille 124. Tous deux furent exécutés pour le même amateur. Ce sont des paysages admirables de simplicité et de beauté, avec des pasteurs menant leurs troupeaux au bord de l'eau. Sur le revers du n° 124, le peintre a écrit : « Claudio G. IV. F. Il Sig^r Verdummille to deseche[1]. » Au-dessus de la date, sur le revers du n° 116, on lit aussi : « fait pour il Sig^o Verdum. » Là s'arrêtent les notes prises par le marquis de Laborde ; mon attention, cependant, a été éveillée par un trait d'union à la mode de Claude, qu'il m'a semblé voir à la fin de la ligne ; en regardant de près, j'ai été récompensée de ma curiosité, — le nom en effet se continue en bas et se complète ainsi : « Verdummisne principe todesche ». Reste à savoir quel nom de prince allemand peut être représenté ici par un mot dont les deux formes paraissent être également énigmatiques. J'ai essayé de toutes sortes de combinaisons — « Ventimille ? » Il ne faut pas y penser. « Van der Meulen ? » Encore moins. Je recommande ce problème à de plus patients ou de plus habiles que moi.

Cependant, la renommée, au vol rapide, a répandu en tous lieux le nom du paysagiste lorrain. Jusqu'ici, son atelier n'a été fréquenté que par les prélats de Rome et par quelques amateurs de Paris et de Londres. Dorénavant, les commandes vont lui arriver de tous pays,

1. Pour « Tedesco », Allemand.

même des lointains États d'Allemagne; sur les pages de son livret, les noms des électeurs et des rois vont se mélanger à ceux des papes et des cardinaux. Le travail va devenir tellement pressant que la porte de Claude ne s'ouvrira plus si ce n'est « à un grand prince ou à un grand prélat, ou à quelque personnage assez heureux pour lui être présenté par les uns ou les autres ».

CHAPITRE III

Inaction de Claude entre les années 1648 et 1651. — Henri-Louis de Loménie. — Le *Pas de Suze* et le *Siège de La Rochelle.* — M. de Laborna. — L'*Enlèvement d'Europe.*— Alexandre VII. — L'année de la peste. — Claude et le Poussin, dans la Via Paolina. — Tableaux pour l'évêque de Montpellier. — Tableaux du duc de Devonshire. — Les *Cascatelles de Tivoli.* — Tableaux de Lord Ellesmere. — *Repos de la Sainte Famille.* — *Sinon devant Priam.* — Marine du Signor Alberici. — Tableaux du duc de Westminster. — Commandes de M. Lebrun. — La *Naissance de l'Empire romain* et la *Décadence de l'Empire romain.* — Commandes pour Anvers. — Il Signor Bonelli. — Claude et le Poussin à la Crescenzia.



VANT de reprendre l'exposé, presque trop régulier, des travaux du maître, je dois signaler une curieuse lacune dans les dates de son œuvre. Quoique le *Livre de Vérité* contienne les études faites en 1639 pour les tableaux du pape Urbain, il ne paraît avoir été sérieusement tenu, en tant que registre, qu'à partir du commencement de l'année 1644 : de 1644 à 1648, le compte ne s'arrête pas, puis, tout à coup, les dates nous manquent et ne recommencent qu'en 1651. De 1651 à 1677, le *Livre* sert encore de registre tous les ans, et, comme je l'ai déjà dit, les derniers dessins portent les dates de 1680 et de 1681, avec des notes écrites de la main du vieux peintre, quelques mois seulement avant sa mort. Il y a donc entre 1648 et 1651 un vide de deux ans à combler dans la vie laborieuse du Lorrain, et on a beau chercher, on ne trouve pas d'hypothèse vraisemblable pouvant nous expliquer une pareille inaction, prolongée aussi longtemps, au plus beau moment de ses succès et de son talent.

Faut-il supposer que le cahier contenant les études faites pour les tableaux exécutés pendant ces deux années ait été égaré au moment où Claude s'occupa de l'arrangement de son grand livre ? Cette hypothèse fût-elle fondée, on n'en aurait pas moins le droit de s'étonner de ce que ces deux dates, — 1649 et 1650, — ne soient représentées sur

aucun dessin, sur aucune eau-forte, ni sur aucune autre œuvre du maître.

Après cette pause étrange, nous retrouvons Claude en pleine activité : deux au moins des tableaux exécutés en 1651 offrent le plus grand intérêt. Le duc de Bouillon était retourné en France, mais un de ses compatriotes, Henri-Louis de Loménie, fils du comte de Brienne, alors placé à la tête du département des affaires étrangères, ne tarda pas à jouer un rôle brillant à la cour pontificale. Le jeune de Loménie se préparait à succéder à son père, en visitant les différentes cours de l'Europe, et il commençait ses courses, qu'il devait pousser plus tard jusqu'en Laponie, par le voyage de Rome. On est du moins autorisé à cette hypothèse par la date de 1651 [1] qui se trouve sur l'un des deux tableaux de Claude faisant autrefois partie de sa collection, car Henri-Louis de Loménie avait alors seize ans, — juste l'âge que lui donnent ses biographes, au moment de son départ pour l'étranger.

On ne possède aucune preuve de rapports directs entre M. de Brienne et le Lorrain. J'ai cru voir son nom sur le dernier feuillet du *Livre de Vérité,* où se trouve une marine, — « designe fait pour Illmo et Rev^{do} Sig^{r} Don Monsigneur de Bourlemont », au sujet de laquelle Claude ajoute qu'il a fait présent « à Sig^{r} Don Briena, familier de Monsignor Bossout [2] ». Mais il est impossible de supposer que le jeune de Brienne puisse être qualifié de « familier » d'un monsignore, et le dessin de « l'ystorie de Jonas » me paraît postérieur à sa visite à Rome. Les deux tableaux de sa collection ont d'ailleurs fort bien pu être achetés par M. de Brienne de seconde main, quoique certaines considérations autorisent à penser qu'ils ont été exécutés tout exprès à son intention.

Tous deux font aujourd'hui partie du musée du Louvre. Ils sont peints sur des plaques de cuivre argenté, de forme ovale. L'un représente le *Siège de la Rochelle,* et l'autre le *Pas de Suze, forcé par Louis XIII,* — sujets qui ne sont nullement dans le génie du peintre et dont les figures, en nombre très considérable, ont dû être exécutées (c'est le

1. M. Robert-Dumesnil (*le Peintre-Graveur français,* tome II, page 4), n'ayant pas remarqué cette date qui se trouve sur le *Pas de Suze,* dit « qu'il est certain que les deux tableaux... ont été peints vers 1630 ».

2. Le Père Anselme (*Maisons de France*) mentionne une seigneurie-comté du nom de Bossut.

livret qui l'affirme) par Courtois. On devine, en les examinant, que le goût d'un amateur capricieux, intéressé et pour cause, à célébrer les exploits de Louis XIII, s'est imposé au Lorrain, et a aussi dicté, peut-être, l'emploi du cuivre argenté. Le père de Henri-Louis de Loménie, le vieux comte de Brienne, accompagna en effet le roi à la Rochelle ; ce fut lui encore qui se montra à ses côtés au Pas de Suze. Il n'en fallait pas, probablement, davantage pour décider son fils à commander, au « meilleur faiseur » deux bons tableaux destinés à illustrer ces deux épisodes ; ce trait de caractère ne laisse même pas d'avoir son côté piquant.

Tout ce que nous savons de la vie de Louis-Henri de Loménie nous le montre toujours à l'affût d'impressions nouvelles. On le voit tour à tour se vouer au travail, à la vie religieuse, ou absorbé par de grandes passions, avec des emportements qui le conduisirent en prison et le rendirent fou. A seize ans, il était déjà ce qu'il devait être plus tard. Il joignait à une imagination vive une grande sûreté de coup d'œil pour les affaires, mais il était sans capacité aucune pour les questions qu'il faut méditer avant de les approfondir, et était ainsi exposé à se livrer sans méfiance à ses propres exaltations [1].

On le voit, n'est-il point vrai ? arrivant à Rome en 1651, curieux de tout, jugeant de tout avec une parfaite assurance, appréciant avec beaucoup de justesse le nouveau procédé d'argenter le cuivre, et se croyant aussi capable de diriger le pinceau d'un maître que de négocier un traité.

Quoi qu'il en soit, dix ans plus tard, le *Siège de la Rochelle* et le *Pas de Suze* figuraient dans sa collection, car il les a cités dans le curieux catalogue *de Pinacotheca sua,* qu'il publia avant de se retirer dans le sein de la congrégation de l'Oratoire.

Ces deux tableaux sont encore dans un état de conservation parfaite ; les plans sont indiqués avec une habileté et une finesse étonnantes ; les fonds étincelants de vie et de lumière — surtout dans le *Siège de*

1. Voyez sur cet amateur bizarre le curieux travail de M. Edmond Bonnaffé : *le Catalogue de Brienne* (1662). Paris, 1873. In-12. Les deux compositions de Claude y figurent sous les nos 27, 28, page 25.



NARCISSE.

Dessin à la plume. (Musée de Pesth.)

la Rochelle — nous montrent à quel point les autres tableaux du musée national français ont été endommagés. La signature et la date se trouvent sur le *Pas de Suze* : « Claude in Roma 1651 ». Quant à l'autre, c'est M. de Brienne lui-même qui nous apprend que « Claudius Ludovico XIII Rupellæ obsidium et effracta Segusiana repagula, duo principis inclita facinora, obtulit. » On a cependant douté de leur authenticité, non seulement parce que l'exécution est d'un fini très rare chez Claude, mais encore parce que l'on croyait qu'il n'avait jamais employé ailleurs le cuivre argenté, inventé, l'inscription gravée derrière le *Pas de Suze* en fait foi, par « Petrus Petronius nationis Bergomensis ». Mais, si Claude n'a pas précisément employé le cuivre argenté, il a du moins plus d'une fois employé le cuivre.

A Grosvenor House, dans la galerie du duc de Westminster, on remarque un petit tableau de forme octogone peint sur cuivre. C'est un « Riposo » : la Sainte Famille s'est arrêtée un instant sous un massif de palmiers; Marie s'occupe de l'Enfant divin, tandis que saint Joseph lit tranquillement à ses côtés. La plaque de métal ne porte au revers ni estampille ni marque; mais, malgré l'absence de signature, on ne saurait douter que l'on n'ait affaire à une œuvre du maître. On reconnaît sa main dans le dessin des deux palmiers de gauche et dans la finesse du fond, aussi bien que celle de son aide fidèle, Philippe Lauri, dans les figures du premier plan. Lord Methuen, à Corsham Court, possède un petit paysage, avec saint Jean au désert, de la main de Claude, également peint sur cuivre. Ce paysage, exposé à l'Académie Royale de Londres en 1877, porte au dos l'inscription : « A monsieur Nocre paintre du (roy) a Paris faict par moy Claude Gellée lorain lano 1647 Roma pour le faveur que iay receut ». On trouve une esquisse du même sujet dans le *Livre de Vérité*, n° 97; au revers Claude dit que le tableau a été peint pour « mon^r Ganocr », une façon tout à fait phonétique d'écrire le nom de son compatriote. Jean Nocret était en effet de Nancy et Claude aurait fort bien pu le connaître pendant son séjour dans cette ville, mais je crois qu'il y a une erreur à rectifier dans l'inscription. Nocret, qui s'était acquis quelque renom à Paris comme peintre de portraits, fut reçu à la charge

de peintre et valet de chambre du roi par un brevet du 10 décembre 1649[1]. L'inscription du tableau de lord Methuen doit donc être postérieure à cette date, puisque Nocret y est qualifié de peintre du roi; le *Saint Jean au désert* appartient probablement à la même époque que les autres paysages en miniature peints sur cuivre par le Lorrain.

Ce fini, cette délicatesse ne pouvaient longtemps suffire aux robustes ambitions d'un homme rompu aux grands travaux. Le Lorrain, on ne saurait trop le répéter, n'aimait pas à se plier aux exigences de la peinture murale, mais il ne supporta pas non plus patiemment les anxiétés énervantes de la miniature. Pour se reposer de ses luttes avec le cuivre argenté, il entreprit une grande toile et brossa le *Paysage avec l'arc de Constantin* (L. V., 115). Entré à Grosvenor House, avec tant d'autres tableaux après la vente de M. Agar, ce paysage, signé et daté, comme le *Pas de Suze,* de 1651, a beaucoup perdu avec le temps : les premiers plans ont singulièrement noirci et ce défaut est rendu encore plus sensible par les accumulations de vernis foncé dont la toile a été couverte à satiété. On déplore des accidents encore plus sérieux dans la belle réplique d'un des plus célèbres tableaux du maître, le *Déclin de l'Empire romain* (L. V., 82) — dans la même salle — qui sert de pendant au *Paysage avec l'arc de Constantin.* Le tableau original est exposé chez lord Radnor, ainsi que son pendant, la *Naissance de l'Empire romain* (L. V., 122), dont Grosvenor House possède une réplique en petit. Tous deux sont privés de date, mais nous allons montrer qu'ils furent exécutés pour un amateur de Paris, M. Lebrun.

En effet, les commandes des cardinaux et des princes ne furent jamais assez nombreuses pour empêcher le maître d'accepter les offres faites par des amateurs d'un rang moins distingué. Le grand *Paysage avec l'arc de Constantin,* que nous venons de rencontrer à Grosvenor House, eut pour acquéreur un anonyme qui n'est désigné dans le *Livre* de Claude que par les lettres p. n. z., et cela au moment même où le brillant de Loménie commandait ses miniatures sur cuivre argenté. L'année 1652, qui voit naître le *Parnasse* (L. V., 126), tableau, dit Claude, « qu'il faut porter chez le cardinal Panfil »

1. *Mémoires inédits des membres de l'Académie,* tome Ier, page 312.

à Monte Cavallo, Claude peint pour « M. Laborna » la *Route d'Emmaüs* (L. V., 125). Le *Parnasse* se trouve aujourd'hui chez le duc de Devonshire, à Holker, avec d'autres tableaux du maître, non moins beaux.

Un grand paysage de la même année, les *Israélites entourant le Veau d'or* (L. V., 129), — le plus beau des Claude appartenant au duc de Westminster, — fut aussi commandé jadis par un simple particulier, « il signor Cardello », membre d'une famille alliée à la maison des Mancini, mais qui paraît ne pas avoir eu d'autre titre de noblesse [1]. M. de Laborna était un personnage très connu, un Français habitant Rome. Nous trouvons, dans l'œuvre de Dominique Barrière, une jolie gravure représentant sa maison, surmontée d'un baldaquin que couronnent les armes de France, et accompagnée d'une dédicace adressée, le 1er janvier 1665, à son célèbre compatriote. Nous manquons absolument de renseignements sur le signor « Carlo Cardello » ; son nom nous est aussi peu familier que celui de plusieurs autres personnages inscrits à sa suite sur les registres de Claude.

Qui pourrait nous dire, par exemple, quel était ce « signor Augostino Bagiano », qui commanda en 1652 un *Paysage avec l'ange et Agar* (L. V., 133), ou ce M. Mierette (Mariette ?) pour qui Claude exécuta pendant la même année l'un de ses plus beaux paysages, *Mercure et Battus* (L. V., 131), entré chez le duc de Devonshire en compagnie du tableau du cardinal Panfil ? Au milieu de tous ces inconnus, le nom du cardinal Giorio, sur le revers d'un projet de tableau (L. V., 53), sonne comme celui d'un ami. La série de tableaux commandée par le bon cardinal commence en 1644 par un *Port de mer au coucher du soleil* (L. V., 43), aujourd'hui dans la *National Gallery;* puis l'Éminence achète, en 1647, le *David sacré roi* et la belle marine du *Débarquement de Cléopâtre;* plus tard ce fut encore une marine, un *Port de mer avec le temple de la Sibylle* (L. V., 31), et deux paysages, l'un avec un *Repos de la Sainte Famille* (L. V., 38) et l'autre (L. V., 53) avec des *Pasteurs et leurs troupeaux;* malheureusement aussi Giorio fut assez mal inspiré pour proposer au peintre le

1. Voyez le Père Anselme, *les Maisons de France*, tome V, page 462.



ÉTUDE D'APRÈS NATURE A LA SÉPIA AVEC DES REHAUTS BLANCS.

(British Museum.)

Saint Pierre en prison délivré par l'ange (L. V., 51). Tous ces tableaux ont dû être exécutés avant 1662, année de sa mort; mais des cinq derniers, il n'y en a pas un seul qui porte une date.

L'esquisse du paysage avec des *Pasteurs et leurs troupeaux*, dans le *Livre de Vérité*, offre cependant plus d'une analogie avec celle du *Mercure et Battus* aujourd'hui à Holker, et le tableau — s'il est, comme je le crois, de la même époque que les trois paysages commandés par des amateurs inconnus — fait monter à quatre le chiffre des œuvres portant la signature de Claude dans le cours de l'année 1652. Son livre nous indique le même chiffre pour l'année suivante. Carlo Cardello commande encore un *Paysage avec coucher de soleil* (L. V., 132); un second *Paysage avec Apollon volant les troupeaux d'Admète* (L. V., 135), aujourd'hui à Holkam Court, fut exécuté à l'intention de Francesco Alberici.

Un autre sujet classique, l'*Enlèvement d'Europe* (L. V., 136), commencé de bonne heure, la même année, pour le cardinal Fabio Chigi, ne fut terminé qu'après l'élévation de ce dernier à la papauté. La mort d'Innocent X eut lieu au mois de mars; dès le mois d'avril suivant, au-dessous du nom de son patron, l'illustrissime cardinal Chigi, Claude ajouta de sa main « creato pero giusto papa[1] ». Comme pendant à sa marine, le nouveau pape Alexandre VII commanda *Une Bataille sur un pont* (L. V., 137). « Fait p.p. Alessandro », telle est l'inscription tracée par Claude au revers de l'étude insérée dans le *Livre de Vérité*. L'artiste semble avoir pris sur nature ce sujet un peu étrange, car il en existe au Cabinet des Estampes de Londres un croquis très curieux, ayant absolument l'air d'avoir été fait sur les lieux mêmes. Le tableau, ainsi que son pendant, l'*Enlèvement d'Europe*, se trouvait en 1815 au palais du prince Yousoupoff à Saint-Pétersbourg[2], mais une fort belle réplique fait partie des collections de S. M. la reine d'Angleterre, et figure dans la galerie de Buckingham Palace. Cette toile a été trop brutalement nettoyée, mais elle contient des parties fort belles; la mer, surtout, est d'une rare perfection; les arbres du

1. Voir le fac-similé de la page 26.
2. Voir la liste donnée par Caracciolo : *Libro di Verità*. Roma, 1815.

second plan ont grande tournure, et la lumière, cette lumière dont Claude avait le secret, y répand son charme magique. Le fond a disparu, et le premier plan a tellement noirci qu'on a de la peine à lire, sous les épaisses couches de vernis qui le recouvrent, la signature de « Claude Gillée », suivie des lettres « F. IN R... ». La date qui accompagne cette inscription devrait être 1655, si le tableau était identique à celui commandé par Alexandre VII, mais elle est de douze années postérieure. Le chiffre 1667 se lit très distinctement après le mot *Roma* à moitié effacé. Le tableau de la reine Victoria est donc — et il en a bien l'air — une œuvre appartenant presque à la dernière décade de la vie du maître. Il date d'une époque où, sans trop sentir encore les approches de la vieillesse, car il conservait dans toute sa force la faculté de voir en grand et en beau, Claude commençait à ne pouvoir plus rendre ses impressions avec l'adresse et la délicatesse qui le distinguaient autrefois.

La mort d'Innocent X et l'avènement d'Alexandre VII furent suivis d'une année terrible pour la Ville éternelle et pour ses habitants, l'année de la peste. La reine Christine de Suède, qui était venue se fixer, en 1652, sur les bords du Tibre, partit en toute hâte pour Paris d'où elle ne revint que deux ans plus tard ; mais il ne fut pas donné à tous de chercher ainsi un asile au loin.

Dans le recensement fait par les ordres du souverain pontife, on rencontre les noms de Claude et de son voisin le Poussin[1]. Claude en arrivant à Rome s'installa, d'après Baldinucci, sur la place de la Rotonde, probablement pour être à proximité du palais du cardinal Crescenzio, dans lequel il travaillait alors. Plus tard, nous affirme-t-on, il habita le « Tempietto » et demeura près du Poussin sur le Pincio, où l'on montre encore aujourd'hui la maison portant le numéro 9 sur la « Piazza della Trinita » comme celle du Poussin. Mais ces renseignements semblent être sujets à caution. En 1656 Claude et le Poussin habitaient tous deux la Via Paolina. Mais quelle était cette rue? L'an-

1. Voyez *Il Buonarroti,* 1870, page 124. « 1656. Rione di Campo Marzo. Strada Paolina. Claudio Gellee Lorenese d'anni 55. Pittore. C. (commodo = à son aise). — Nicolò Pousino francese di 62. C. »



ADORATION DU VEAU D'OR.

Dessin à la plume lavé de bistre. *(British Museum.)*

cienne Via Paolina était, si je ne me trompe, identique à la Via Paola d'aujourd'hui, qui va de la place du Pont Saint-Ange à l'église Saint-Jean-des-Florentins. Il existe, à la vérité, une seconde Via Paola, qui conduit de la Via Sforza à Santa Maria Maggiore, mais elle semble n'avoir jamais porté le nom de Paolina, et elle est aussi éloignée que l'autre du Pincio. Avant d'habiter la Via Paolina, le Poussin — d'après une tradition encore en vigueur — était installé dans le palais Costaguti, près du Ghetto. Il m'a été donné dernièrement de voir dans cet édifice — grâce à l'obligeance du marquis Ascanio Costaguti — des paysages peints par le maître, en manière de « sordini », dans deux des principales salles de l'appartement du premier étage. Le Poussin quitta-t-il le Pincio pour la Via Paolina, ou la Via Paolina pour le Pincio? C'est un problème dont je cherche encore la solution. Claude (nous le saurons bientôt par son testament) n'est certainèment pas resté dans la Via Paolina, mais, s'il s'est un moment établi sur le Pincio, il a dû changer encore de domicile; il est mort (j'ai tout lieu de le croire) dans la Via del Babuino, car sa maison se trouvait en face de l'Arc-des-Grecs, petite galerie qui forme comme un pont de communication entre le séminaire et l'église Sant' Atanasio dei Greci.

Peut-être ont-ils, tous deux, déménagé en même temps, dégoûtés par les souvenirs qui hantaient la Via Paolina, après la fatale année 1656. Mais, pendant cette période néfaste, ils paraissent avoir travaillé tranquillement chez eux, sans s'effrayer des ravages de l'épidémie. Le Poussin était fort occupé par une commande du duc de Créquy, qui avait remplacé M. de Fontenay comme ambassadeur de France à Rome. Claude, de son côté, ne mit pas moins de six tableaux au jour avant la fin de l'année. D'abord ce fut un *Paysage avec des pasteurs près d'une rivière* (L. V., 8), dont il a daté le dessin, en ajoutant : « Claudio fecit in U. R. »; les mêmes mots, sans date, se voient sur les esquisses de deux autres tableaux qui devaient accompagner, je crois, le premier, — une marine et une *Étude de montagnes, près de Rome* (L. V., 6 et 7). En second lieu, l'artiste a exécuté une nouvelle commande du « Signor Carlo Cardello », le grand

Paysage avec Jacob, Laban et ses filles (L. V., 134), une des perles de la belle collection de lord Leconfield, à Petworth House. Puis nous le voyons reprendre, pour M. Vinot, un motif qu'il avait déjà traité dans le *Paysage avec l'ange et Agar,* exécuté pour Agostino Bagiano. La liste des œuvres de cette année féconde se termine par le *Mont Thabor* (L. V., 133), appartenant au duc de Westminster, et par un petit paysage avec *Junon, Io et Argus,* appartenant à lord Jersey.

On a soutenu jusqu'ici que le *Mont Thabor* avait été exécuté pour « Monsieur Monpiolre » : c'est encore un nom qui n'en est pas un. En vain j'ai essayé de lui faire prendre une tournure anglaise, française ou italienne, ou même allemande, ce « Monpiolre » était rebelle à tous mes efforts! j'étais encore plus intriguée par la leçon « Pigliene », donnée par M. de Laborde, qui, ayant visité Chatsworth [1], avait eu en main le *Livre de Vérité* et en avait fidèlement copié toutes les notes. Ce n'était plus « Monpiolre », mais quelque chose d'également invraisemblable. Quand le précieux volume me fut confié, à mon tour, je ne m'attendais nullement à découvrir sous ces deux métamorphoses l'évêque de Montpellier, François Bosquet [2], qui, nommé à ce poste au mois de juillet 1655, se rendit à Rome, « ad limina apostolorum », pour s'y faire confirmer par Alexandre VII, le dernier jour de janvier 1656. Claude, comme nous le savons, n'écrivait pas sans peine son propre nom; ceux des autres lui causaient des ennuis infinis; ce ne fut pas sans quelque hésitation, on le comprend aisément, qu'il se tira des deux dernières syllabes de « Montpellier ». Il se reprend, en effet, deux fois, en l'écrivant; d'abord, il commence « fait pour monseigneur de Montpielre », puis, mécontent de ce premier essai, il biffe d'un trait de plume « pielre », et ajoute à côté « piglier », — ce que M. de Laborde a pris pour « pigliène ». Six ans plus tard, le maître fait un nouvel effort, et son ancien patron « Monseigneur de Monpiglier » devient « l'aveque de Monpélier », — correctif qui a dû lui coûter de mûres réflexions.

Joseph Gellée rapporte que l'un des patrons les plus magnifiques

1. *Archives de l'art français,* première série, tome Ier, page 435.
2. *Gallia Christiana,* tome VI, page 820.

de son oncle fut le cardinal Mellin, car il lui commanda cinq tableaux. Aucune de ces toiles n'est indiquée dans le *Livre de Vérité,* si ce n'est le *Paysage avec Mercure et Battus* (L. V., 128), peint en 1657 pour « M. Mielein », et conservé, en compagnie du paysage représentant un sujet analogue (exécuté trois ans auparavant pour M. Mierette), à Holker, chez le duc de Devonshire. Je n'ai pas encore visité cette belle collection, mais M. F. G. Stephens, qui l'a explorée tout dernièrement[1], m'a signalé les tableaux de Claude à Holker comme étant de la plus grande beauté. A côté des trois. ouvrages que nous avons déjà mentionnés on en voit un quatrième, privé de date, mais qui appartient, d'après M. Stephens, à la meilleure période du maître. C'est le grand paysage en hauteur, avec le *Repos de la Sainte Famille,* de Philippe Lauri, (L. V., 88), exécuté par Claude pour « il Conte Crescence », un parent de son premier protecteur à Rome. Ce n'est peut-être pas trop nous aventurer que d'attribuer à l'année 1656 cette page ainsi que les charmantes petites *Cascatelles de Tivoli* (L. V., 101). Ce tableau, peint avec une légèreté et une grâce exquises, — la plus fraîche idylle qui fut jamais, — orne la galerie de lord Ellesmere. Cette galerie hors ligne s'enorgueillit également de posséder l'une des deux toiles exécutées pendant le cours de la même année pour M. Delagarde, un amateur sur lequel je ne possède pas d'autres renseignements. C'est un paysage d'une note gaie, contenant au premier plan une ronde de danseurs qui s'arrêtent brusquement à la vue d'un paysan s'approchant d'eux. Il fallait sacrifier au goût des contemporains en évoquant les souvenirs de l'antiquité classique. Claude a donc orné la tête du paysan de branches d'olivier, et dès lors le tableau a le droit de s'appeler *Il Pastore di Paglia cangiato in olivo* (L. V., 142). Son pendant, une fort jolie marine, aujourd'hui à Dresde, devait également subir une métamorphose, et devenir la scène des amours d'*Acis et Galatée guettés par le géant Polyphème* (L. V., 141).

Dans les deux tableaux exécutés pour M. Delagarde, comme dans les *Cascatelles de Tivoli,* Claude commence à accuser nettement sa dernière manière. Son exécution très ferme, très savamment scandée,

1. *Athenæum,* 1er septembre 1877.

n'a presque rien perdu de son charme premier. Si l'artiste semble avoir moins de naïveté, en revanche il a gagné en habileté. Son *Sinon devant Priam* (L. V., 145), peint en 1658 pour le prince Agostino Chigi, est de tout point une page de maître.

Ce tableau, conservé au palais Chigi à Rome, jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, fut vendu à ce moment à un banquier anglais, M. Sloane; envoyé en Angleterre par ses héritiers, il devint la propriété d'un ecclésiastique, M. W. H. Carr, qui l'a légué, en 1831, à la *National Gallery*[1]. C'est une composition construite avec une science consommée; l'artiste y a appliqué le sage précepte : « Que ce que vous ferez soit toujours simple, et ne soit qu'un. » A gauche, un roi guerrier, que l'on a tour à tour appelé Priam, David et Alexandre, est campé fièrement, entouré de ses officiers, devant un rocher énorme; ce groupe occupe une éminence d'où l'on découvre une vaste plaine bordée de montagnes qui fuient vers l'horizon et plongent dans la mer. Toute cette partie est en pleine lumière; il n'y a, du moins, qu'un vieux château fort, au second plan, à gauche, qui s'élève sur une petite colline (noyé dans des demi-teintes) et forme un contraste pittoresque avec les rochers du premier plan. Sur le fond clair, un peu à droite, un arbre gigantesque se détache en noir, et étend ses branches touffues à travers le ciel, mêlant des notes graves et sonores à la lumière éblouissante. C'est ainsi, mais avec moins de style, que le peintre a traité le groupe d'arbres du second plan de la marine l'*Enlèvement d'Europe* (L. V., 144), exécutée avec son pendant, le *Paysage avec l'arche de Noé* (L. V., 143), dans le cours de la même année pour M. Courtois. Une marine, pour le « Signor Francesco Alberici », qui avait déjà commandé un paysage avec *Apollon volant les troupeaux d'Admète,* — doit être aussi mentionnée parmi les œuvres de 1658. En 1882, à la vente Hamilton, on a revu la *Marine* du « Signor Alberici », avec son premier plan occupé par des figures qui ont passé tantôt pour *Ulysse et Nausicaa,* tantôt pour *Bacchus et Ariane.* Cette même toile (achetée par M. Arnot?) avait été adjugée en 1850, à la vente Ashburnham, pour la somme de 28,100 francs; à la vente Hamilton

1. Voir le catalogue de M. Wornum.



TROUPEAU A L'ABREUVOIR.

Étude à la plume. — (*British Museum.*)

elle n'atteignit que 21,000 francs; diminution qui s'explique par la détérioration du tableau, qui a beaucoup souffert de nettoyages.

Si les renseignements biographiques nous font défaut sur cette partie de la vie de Claude, par contre, la liste de ses œuvres s'étend singulièrement. Un *Paysage avec Mercure et Argus* (L. V., 150), pour M. Bossout; le *Veau d'or* (L. V., 148), pour « M. Gessly. invers » (? Anvers); et un *Paysage avec Jacob et Laban,* pour M. Delamart (L. V., 147), figurent, tous trois, sur le registre de 1659. Aux amateurs français succèdent des amateurs anglais; en 1660, Claude peint pour M. Daunton un *Paysage avec Junon, Io et Argus* (L. V., 149), et le nom de M. Macdonald paraît sur le revers d'une esquisse de *Paysage avec animaux* avec la date de 1661. Un *Paysage avec pasteurs,* de la même année, est marqué du nom de M. Lebrun. Le célèbre fondateur de l'Académie Royale était absorbé, à ce moment, par les travaux de la grande galerie d'Apollon à Versailles, qu'il venait de commencer; il est possible, cependant, que ce paysage, qui porte le numéro 153, ait été un achat fait en son nom, ou par son frère, pour le Cabinet du Roi, dont il avait la direction et la garde. Quoi qu'il en soit, le tableau se trouve actuellement chez le duc de Wesminster, où on l'a pris pour une simple réplique du numéro 82 du *Livre de Vérité* — autre paysage commandé par « Lebrun » à une époque probablement postérieure. Le numéro 82, fort connu sous le nom de *Décadence de l'Empire romain,* est entré dans la galerie de lord Radnor, à Longford Castle, où il se trouve en compagnie d'un second paysage (L. V., 153) également célèbre sous le titre de *Naissance de l'Empire romain.* Ce dernier a été commandé (d'après une note de la main de Claude) « pour Paris »; rien ne nous empêche donc de supposer que la *Décadence de l'Empire romain* ait été commandée par Le Brun comme pendant de la *Naissance de l'Empire romain,* ni de penser que tous deux — étant données l'analogie du sujet et l'égalité des dimensions — n'aient été, dès leur origine, destinés au Cabinet du Roi. Ce qu'on ne s'explique pas, c'est que le possesseur du petit tableau ait pu demander encore le grand, dans lequel Claude a répété la même composition, représentée, il est vrai, sous un jour différent,

et avec des changements de détail assez considérables. Dans le grand tableau de lord Radnor, la lumière tombe de haut et de loin; à droite, un groupe d'arbres forme une masse noire, tandis que le côté opposé se noie dans les rayons du soleil; dans le petit paysage, la lumière vient de beaucoup plus bas; elle se répand doucement sur le premier plan, et divise en deux la masse noire de droite; à côté de l'arc triomphal du second plan de gauche, le peintre a mis en saillie un petit arbre gracieux et léger, détail charmant qui manque dans le grand tableau; mais les figures des deux femmes et de la brebis ont été supprimées. En somme, on peut dire que la composition du grand tableau de lord Radnor est plus magistrale et de beaucoup plus simple que celle du petit : celui-ci doit être comme la pensée première. Lorsque Le Brun voulut se procurer, plus tard, deux grands paysages se faisant pendant, il a peut-être redemandé le motif précédemment traité.

Les Pays-Bas, de leur côté, adressèrent au maître des commandes nombreuses. Un tableau appartenant également à l'année 1661, la *Fuite en Égypte* (L. V., 154), fut peint « pour Invers ». Il se trouve, à présent, à Saint-Pétersbourg, dans la galerie de l'Ermitage. Les mots « pour Invers » écrits sur l'esquisse, dans le *Livre de Vérité*, sont suivis d'un nom illisible, qui me paraît avoir, cependant, quelques traits de ressemblance avec celui que je lis « Gessly » sur le revers de l'étude d'un paysage fait pour Anvers en 1659. Il se peut donc que ces deux tableaux aient été destinés au même amateur, mais on ne saurait rien affirmer à cet égard, l'inscription manquant de netteté. Le déchiffrement du nom qui accompagne la date « 2 settembre 1662 » sur le joli dessin du *Gué traversé par des troupeaux* (L. V., 156) présente aussi de sérieuses difficultés. On lit « Bonlei », mais je crois que Claude a tout simplement transposé les deux dernières syllabes en essayant d'écrire « Bonelli ». S'il en est ainsi, le possesseur a dû faire partie d'une famille très connue à Rome. Il se peut même que nous ayons affaire à cet Antonio Bonelli, dont parle Litta[1], et qui était alors « referendario dell' una e l' altra

1. *Famiglie illustri*, etc.

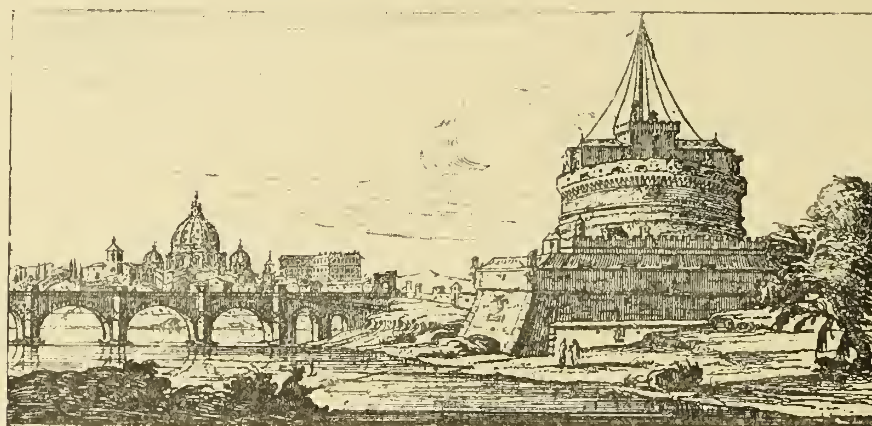
segnatura », car la clientèle du Lorrain se recrutait surtout parmi les officiers de la cour et de l'administration papales. Son testament ne tardera pas à nous prouver — et nous pourrions déjà le deviner par ses carnets — qu'il continuait à vivre dans les meilleurs termes avec la société ecclésiastique.

Quant à ses confrères, quelles étaient ses relations avec eux? Il est impossible de ne pas voir percer, dans le récit fait par Guillet de Saint-Georges de sa mésaventure avec Sébastien Bourdon, un peu de cet esprit de commisération affiché par le corps académique envers ceux qui n'étaient pas des siens. Il appelle Claude, non sans une pointe d'ironie, « le seigneur Claude » et se plaît à faire valoir le tour, plus qu'impertinent, que Bourdon lui joua. Il se félicite de ce que Sébastien ait démontré qu'un élève de l'école de Paris pouvait faire en un clin d'œil ce qui coûtait au Lorrain de l'étude et du travail. Il semble nous dire : « Voyez donc ce paysagiste à moitié paysan, absolument incapable de composer un tableau sur les faits héroïques du roi, et qui se donne des airs tout comme s'il pouvait prétendre à être professeur ou recteur chez nous. »

Mais, si les « académistes » lui étaient hostiles, Claude trouva peut-être de l'appui chez d'autres qui ne faisaient pas partie de cette compagnie orgueilleuse. Sur la foi de d'Argenville, on a continué de répéter qu'il y avait une liaison intime entre Claude et le Poussin, mais rien n'est venu confirmer cette assertion. Ni Sandrart, ni Baldinucci ne nous parlent de cette amitié. Le premier rapporte, il est vrai, que lorsque Duquesnoy et Claude se rencontraient chez lui, le Poussin était souvent de la partie [1]; ailleurs, il rappelle une excursion à Tivoli faite en compagnie de Pierre de Laer, du Poussin et de Claude [2], mais je n'ai rencontré aucune allusion à Claude dans les lettres du Poussin, quelque riches qu'elles soient en informations de toute sorte. La tradition, cependant, a toujours une certaine valeur quand elle n'est pas en contradiction directe avec les faits. Les deux

1. « Sæpius quando Franciscus Quesnoius statuarius, Claudiusq; Lotharingus et Ego convene-ramus, nos visitaret. » (*Academia*, page 369.)
2. *Academia*, page 306. Vie de Pierre de Laer.

peintres habitaient à Rome, nous le savons, la même rue, la « Via Paolina »; peut-être étaient-ils aussi voisins à la campagne. Le Poussin se rendait tous les ans, on nous l'affirme, à la Crescenzia, où il habitait un vieux château qu'on montre encore. Dans l'automne de 1662, Claude y fut aussi, car cette date, accompagnée des mots « la Crescenzia », se trouve sur un dessin conservé au musée du Louvre (Réserve, nº 26695), et sur un autre, au *British Museum* (008,243), « Crescenzia, 1662, 7 Settre ». On hésite à prêter de l'importance à un indice si faible, et cependant il n'est pas permis non plus de le passer sous silence. Le moindre détail peut, à un moment donné, avoir sa valeur, et ce n'est qu'en réunissant tous ces petits faits que l'on peut espérer d'éclaircir la vie si obscure encore du grand paysagiste français.



LE CHATEAU SAINT-ANGE.

D'après la gravure d'Israel Silvestre. (Collection du duc de Bedford.)

CHAPITRE IV

Maladie de Claude. — Son testament. — Agnès Gellée. — Dominique Barrière. — Tableaux exécutés pour M. Dalmahaye, d'Anvers; pour Monseigneur de Bourlemont. — Tableaux de M. de Liancourt et du cardinal Poli gravés par Barrière. — Tableaux du comte de Waldstein, du cardinal Rospigliosi. — Clément IX. — Jean Dominique. — La duchesse de Mazarin et le connétable Colonna. — Le *Temple de Vénus*. — Nouvelle maladie de Claude. — Codicilles ajoutés à son testament. — Défauts de ses derniers tableaux. — Le *Persée* du cardinal Massimo. — Tableaux de l'Électeur de Bavière.



ERS la fin du mois de février 1663, Claude termina un paysage avec la *Fuite en Égypte* (L. V., 158). C'était le premier de huit tableaux commandés par le connétable Colonna, qui venait de se marier avec une nièce de Mazarin, Marie Mancini, déjà célèbre par sa liaison avec le jeune Louis XIV. Le feuillet sur lequel se trouve l'étude du paysage complété pour « l'Eccell^{mo} Contestabile Colonna » porte aussi cette inscription : « Au dy 26 febrare 1663 a questo mio libro si ritrovano centi e cinquante sette designe di mano mio questo di sudetta. » Claude faisait le compte de ses dessins, probablement, avant de donner son recueil à Dominique Barrière, chargé d'en reproduire quelques-uns. Mais le maître à ce moment était aussi malade, et revoir les pages de son *Livre* n'était peut-être qu'un amusement destiné à charmer ses loisirs. Son état empira rapidement; deux jours plus tard, il envoya chercher un notaire pour faire son testament; les premières lignes nous prouvent qu'il était au plus mal : « en mauvaise santé », dit le notaire, « couché dans son lit, oppressé, et ayant peur de sa fin prochaine ».

Claude habitait-il toujours la Via Paolina, ou bien avait-il changé de domicile depuis 1656? On n'en sait rien, et le notaire qui, en 1682, nous donne des renseignements si exacts sur la maison où Claude mourut, ne parle pas de celle qu'il habitait avec sa famille en 1663. L'artiste avait auprès de lui non seulement son neveu Jean Gellée,

mais aussi une enfant de onze ans, qu'il avait adoptée et qui s'appelait Agnès Gellée. Sandrart nous a parlé d'un parent que Claude avait pris chez lui « pour se libérer de tous les ennuis de la vie, et auquel il s'en était remis de tous les soins du ménage, ainsi que du maniement de son argent et même de l'achat de ses couleurs et ses pinceaux ». Ce parent qui soignait tout, « sachant bien », ajoute Sandrart, « qu'il devait profiter de tout », était certainement le neveu Jean; mais quelle était cette fille adoptive dont l'existence nous est révélée par le testament du peintre?

Agnès était née en 1651, mais à quelle époque est-elle venue égayer par son rire d'enfant l'atelier fréquenté par les plus grands personnages de Rome? On ne peut s'empêcher de remarquer que sa naissance suit immédiatement les deux années qui ont passé sans laisser de trace sur les feuilles du *Livre de Vérité*. Ce que l'on sait le mieux, a-t-on dit, c'est ce que l'on devine : ici, l'on est presque tenté de deviner que la vie de Claude a vu son roman s'éclore, bien tard, et que peut-être des liens secrets rattachaient l'existence de la petite fille à celle du père adoptif. Mais ce sont là questions indiscrètes et en somme assez oisives. Ce qu'il y a de vraiment intéressant pour nous dans les relations du peintre avec Agnès, c'est qu'elles nous fournissent des preuves irrécusables de la bonté d'âme du Lorrain.

On s'est plu à nous représenter Claude comme insensible à d'autres impressions que celles que nous procure la belle nature. Eh bien, en tout ce qui concerne sa fille adoptive, « la sua zitella », l'artiste agit, nous devons le reconnaître, en véritable père. Il a pour elle toutes les prévoyances délicates, tous les soins qu'un amour profond peut seul dicter. Il n'aurait pas pu lui montrer plus de tendresse, eût-elle été son propre enfant. Son nom est le premier qui lui vient sur les lèvres. Renato della Borna, scribe apostolique, et Francesco Canser sont nommés exécuteurs et tuteurs de la petite Agnès, qui a été, dit Claude, élevée dans la maison où elle se trouve à présent « par charité ». Pour assurer son avenir, le peintre prend des précautions qui semblent dictées par une tendresse et une prévoyance toutes paternelles. Rien n'est livré au hasard, ni au bon vouloir des autres. Claude

ordonne qu'à sa mort la susdite Agnès soit placée dans un couvent à son choix. Onze lieux[1] du Mont Saint-Bonaventure lui sont destinés, et à elle aussi, l'usufruit de trois autres lieux du Mont Novenale, qui doivent, cependant, revenir après sa mort aux héritiers légitimes. Claude prévoit même le mariage d'Agnès et décide que les onze lieux du Mont Saint-Bonaventure qui constitueront sa dot feront aussi retour à ses propres héritiers si elle meurt sans enfants légitimes, à l'exception de trois d'entre eux dont elle peut disposer à son gré. Si, au contraire, elle entre en religion, le couvent où elle prononcera ses vœux ne jouira que de huit lieux du Mont Saint-Bonaventure, trois d'entre eux lui étant réservés, ainsi que les trois du Mont Novenale : elle seule pourra en disposer à son gré.

On comprend encore mieux la place que l'enfant tenait dans la vie et les affections du peintre quand on voit qu'il lui légua le précieux *Libro di Verità,* — « celui », dit-il, « qui contient 137 (peut-être 177) dessins de tableaux faits pour le service de divers princes ». On voit déjà qu'au milieu des souffrances, il a oublié le compte des dessins fait deux jours auparavant et qui montait à cent cinquante-sept. L'artiste lègue, en outre, à Agnès son propre lit, — « le lit où je dors », avec le ciel de lit et tous les tableaux qui sont dans sa propre chambre, et qu'il affectionne spécialement. D'abord, un paysage « dipinto al paese », avec la *Madone de la Fuite en Égypte;* une petite Madone, copiée d'après le Guide ; et un autre tableautin avec la *Crucifixion* et *Sainte Brigitte.* Il a soin aussi d'assurer à « la sua zitella » son coffre avec sa garde-robe et un tiers des meubles. Tout cela en récompense, c'est Claude qui l'affirme, des bons soins qu'il a reçus d'elle. Il stipule, toutefois, une réserve au sujet du *Livre de Vérité;* après la mort d'Agnès, le précieux recueil devra faire retour aux héritiers légitimes du peintre.

Ces héritiers légitimes, ce sont les deux frères de Claude, Denys et Melchior (Michel) Gellée. Mais, d'après Baldinucci, Claude était le troisième des cinq enfants mâles de Jean Gellée, dont l'aîné se nommait Jean et le plus jeune Dominique. S'il en est ainsi, ces deux

1. Voir sur ce mot la note de la page 14.

frères étaient donc morts sans enfants, antérieurement à 1663. Denys, aussi, ne paraît pas avoir eu d'enfant, car les neveux nommés dans le testament sont tous fils de Melchior.

Jean, comme nous l'avons vu, était installé chez Claude, à Rome, et pour « tous les bons services » qu'il avait rendus dans la maison, son oncle lui légua six patentes sur le Mont Restoro, et deux sur le Mont Novenale : il lui légua aussi le lit qu'il occupait; une petite crédence qu'il devait choisir lui-même ; un tableau à cadre doré, représentant le *Ballet des Quatre Nations;* un tableau copié d'après le Dominiquin et un crucifix. Le coffre-fort qui est dans la chambre de Claude doit être ouvert devant Jean et la petite Agnès, mais le contenu est destiné à Jean : défense aux exécuteurs testamentaires de le molester sur d'autres intérêts que les patentes de lieux de Mont et les engagements qui dépendent des affaires de son oncle.

Après ces premières dispositions, viennent plusieurs legs de peu d'importance : deux tableaux aux tuteurs d'Agnès, — un paysage fait à « paese » avec l'*Ange et Agar,* pour Renato della Borna; à Francesco Canser un petit tableau à cadre doré; un tableau et une médaille d'or à Claude, frère de Jean, et fils, comme lui, de Melchior Gellée; un tableau à Monsignor di Belmonte; deux dessins, à son choix, au cardinal Rospigliosi « pour tous les bons conseils qu'il m'a toujours donnés, à moi et aux miens ». Six dessins, « au choix des exécuteurs », sont légués au filleul de Claude, Giovanni Piomer, et à Catherine André, fille de son ami, maître Antoine André, tailleur; quarante « scudi ». A l'église Saint-Nicolas de la Nation Lorraine, Claude lègue vingt-cinq écus avec un tableau du *Christ allant à Emmaüs,* un paysage peint d'après nature, « dipinto dal vero »; vingt écus, « avec une copie de mon portrait qui est dans la salle », forment la part de l'église de Saint-Luc et Saint-Martin à Rome. A l'église de la Trinité, il donne — mais sans le cadre — un tableau de Charles Lorrain, son compatriote, qui habitait le palais Muti à l'époque où Claude y travaillait, et en outre un paysage à la gouache en deux morceaux « pour décorer la maison de la Trinité » quand passe « il Santissimo ». C'est dans l'église de la Trinité que l'artiste désire être enterré; mais il défend



ÉTUDE D'ARBRES PRÈS D'UNE RIVIÈRE.

Dessin d'après nature, à la plume, lavé de sépia. *(British Museum.)*

à ses exécuteurs de dépenser plus de cinquante écus tant pour la sépulture que pour les messes; ils doivent mettre une pierre avec inscription sur sa tombe, mais il ne faut pas cependant qu'elle coûte plus de soixante écus.

Trois témoins assistaient à la rédaction de l'acte; d'abord Dominique Barrière, le graveur bien connu, qui, né à Marseille en 1622, se fixa de bonne heure à Rome, où il publia une masse d'estampes, des paysages, des portraits, des vues, des tableaux d'histoire, les uns d'après les grands maîtres de l'école italienne, les autres d'après ses propres compositions, A côté de Barrière figuraient deux autres Français : Claude Bellin, Bourguignon, et François du Jardin, du diocèse de Lorraine. Tous deux paraissent avoir été des personnages aussi obscurs [1] que le bon tailleur maître André, le « compère » du malade.

Le testament fut déposé chez Marinus Franciscus Vannius, « in curia capitolina notarius ». Mais le testateur n'était pas sur le point de laisser s'ouvrir la succession. Depuis plus de vingt ans Claude endurait de vives souffrances occasionnées par la goutte, sans s'être jamais laissé détourner par elles de ses travaux; nous allons le voir remplir une vingtaine d'années encore de son inépuisable activité. Il a dû avoir été un travailleur heureux, ne connaissant ni les fièvres ni les découragements propres aux tempéraments nerveux. La crise passée, il se remettait vite et en un clin d'œil reprenait, tranquille comme auparavant, le tableau laissé sur le chevalet.

Une troisième commande pour « Anvers », un *Paysage avec Mercure et Battus* (L. V., 159), appartenant aujourd'hui au duc de Devonshire, à Chatsworth, fut terminé le 26 mai 1663. Cet ouvrage a souffert comme presque tous ceux de Claude : les glacis du fond ont été enlevés par un nettoyage trop rigoureux, mais il reste toujours au tableau quelque chose de son charme primitif, qui fait dire au premier abord : « Voilà un vrai Claude. » Les détails du premier plan et même ceux du second sont enveloppés par les ombres du temps; mais la lumière, d'un ton fin et argenté, marque encore les suaves contours

1. Il ne saurait être question ici de Claude Bellin, l'orfèvre de Louis XIV, ni de son fils, car tous deux étaient nés à Paris.

de la charmante composition, et nous fait rêver à tout ce que nous ne voyons plus.

Après *Mercure et Battus* (1663), l'artiste reprend le sujet de *Tobie et l'Ange* (L. V., 160), également destiné à un amateur d'Anvers, c'est-à-dire, d'après les notes de Claude, à un « M. Dalmahaye ». L'esquisse originale se trouve au Musée Britannique[1]; mais le tableau, après avoir passé par Cassel, est allé échouer définitivement dans la galerie de l'Ermitage.

L'année suivante, en 1664, Claude termina un second tableau pour le connétable Colonna, — le charmant paysage avec la figure de Psyché (L. V., 162), qui devint la propriété, vers la fin du siècle dernier, d'un Anglais, M. Chauncey, et fut gravé par Woollett en 1782, sous le nom de *Château enchanté*. (Il se trouve aujourd'hui chez lord Overstone.) Claude était en veine et Monseigneur de Bourlemont, qui arriva à Rome au mois d'octobre, pour se faire confirmer dans son archevêché de Toulouse[2], conquit le grand et très beau paysage : *Moïse devant le buisson ardent* (L. V., 161). La collection du duc de Devonshire, à Chatsworth, renferme les deux esquisses de ce tableau[3]; toutes deux offrent des différences assez sensibles avec le dessin du *Livre*, surtout dans la position de la figure de Moïse, qui se trouve à chaque remaniement de plus en plus rapproché du buisson ardent, jusqu'à ce qu'il soit tout à fait à genoux devant lui; le futur législateur semble écouter avec recueillement la voix céleste, tout comme dans le tableau appartenant à lord Ellesmere.

Vers cette époque Claude confia au graveur Dominique Barrière la reproduction de la marine peinte pour le duc de Liancourt. J'ai toujours pensé que Barrière n'avait pas les tableaux devant lui quand il en représentait les motifs, mais que Claude lui prêtait à cette fin les dessins formant son *Livre de Vérité*. On aperçoit, en effet, des mots presque illisibles écrits à travers le ciel dans l'esquisse de la marine de M. de Liancourt; ce n'est qu'à grand'peine qu'on parvient à en

1. Voir Appendice : Dessins du Musée Britannique, n° Ff. 2—161.
2. *Gallia Christiana*, tome XIII, page 70.
3. Voir Appendice : Dessins du duc de Devonshire, n°s 11, 12.

déchiffrer le premier. Heureusement celui-ci nous permet de deviner au moins le sens général des autres. La phrase commence par « incidere », — à graver. C'est donc, tout simplement, une note pour celui qui devait reproduire le dessin; peut-être une note du graveur lui-même; car nous trouvons sur le numéro 96 une autre inscription écrite par la même main. En 1660, le tableau portant le numéro 96, le *Port de mer au brouillard,* avait depuis longtemps quitté Rome pour Paris; Barrière n'a donc pu avoir sous les yeux que l'esquisse restée entre les mains de Claude, et il est plus que probable qu'il reproduisit de même, en 1665, l'*Embarquement de sainte Ursule,* quoique la toile, dont il devait également graver le pendant quelques années plus tard, se trouvât alors à Rome chez le cardinal Antoine Barberini.

Tout en attachant une extrême importance à la conservation de ses dessins, Claude se décida de temps en temps à en offrir quelques-uns à d'anciens protecteurs. Il envoya en 1665 un dessin au crayon comprenant quatre figures (collection de M. Heseltine[1]) « à M. Courtois à Paris » par « Claude Gillée dit il Lorain », — ce sont les termes de l'inscription tracée au revers. Le peintre ne l'aurait-il pas confié à Monseigneur de Bourlemont? L'archevêque ne retourna en France que vers la fin de cette année et il paraît avoir été content de son premier tableau, car il revint bientôt demander *Un Lever* et *Un Coucher de soleil* avec des sujets profanes — *Céphale et Procris* (L. V., 163), pour le matin; *Apollon et la Sibylle de Cumes,* pour le soir. Un *Christ avec saint Pierre* (L. V., 165) est emporté sous la même date « por Sicile », et un quatrième paysage, *Mercure et Battus* (L. V., 170), — fort différent de celui que Claude venait de peindre pour « Anvers », — contient, avec la date de 1666, le nom de M. « Barme ». A ce paysage en succède un autre destiné au connétable Colonna — une jolie campagne boisée avec une rivière où l'on voit Psyché à demi noyée, soutenue dans les bras d'un petit amour. Puis vient le paysage avec *Herminie et le vieux pasteur,* exécuté pour le « Signor Paolo Falconieri », un membre de la famille patricienne du même nom, établie depuis longtemps à Florence et dont le cardinal Lelio Falconier,

1. Voir Appendice : Dessins de la collection Heseltine, n° 16.

(mort en 1648[1]), a été la plus grande illustration. Le pendant du tableau d'*Herminie* fut un autre paysage avec un second sujet tiré également de la *Jérusalem délivrée* du Tasse; mais cette toile, ornée des figures de *Carlo et Ubaldo* (L. V., 168)[2], ne fut terminée que dans le cours de l'année suivante, ainsi qu'une quatrième commandée par Monseigneur de Bourlemont.

Il semble que l'archevêque de Toulouse dût avoir fort à faire à ce moment, car en 1667 il fut chargé de diriger en qualité de commissaire le procès intenté aux quatre évêques jansénistes. Ce procès préoccupait la cour et la ville, mais Monseigneur ne paraît pas l'avoir pris bien au sérieux. Avant de quitter Toulouse, « il écrivit à Monseigneur Berrier, évêque de Rieux, que les Jansénistes le menaçaient de l'accabler d'écritures; mais qu'il ne craignait guère leurs menaces, et que tout ce qui lui faisait de la peine était que les chaleurs étant effroyables il risquait de brûler en chemin. Et M. de Rieux, dit Ménage, qui avait beaucoup d'esprit et était intime des quatre évêques, lui répondit : « A ce que je vois, Monseigneur, vous êtes du nombre de ces gens dont parle saint Augustin, qui ne craignaient pas de pécher, mais de brûler : qui non timent peccare, sed ardere[3]. »

A Rome, Monseigneur de Bourlemont se délassa des ennuis du voyage et de l'étiquette dans l'atelier de Claude. La marine (L. V., 171) que celui-ci peignit à son intention est une des plus belles œuvres de sa seconde manière. Exposé sous un jour excellent, en face de son pendant, — *Moïse devant le buisson ardent,* — dans l'une des salles de Bridgewater House, ce tableau se tient admirablement et offre encore des beautés qui n'ont pas trop perdu de leur fraîcheur première. L'eau est pleine de mouvement et de lumière, et rappelle par sa facture large, ses solides empâtements, la merveilleuse qualité de la marine, l'*Enlèvement d'Europe,* peinte, si je ne me trompe, dans le cours de la même année[4]. Claude exécuta aussi, à ce moment, un paysage « pour Palerme »

1. Ciacconio, *Vitæ et res gestæ pontificum romanorum,* tome IV, page 619.
2. Ce tableau a été gravé par P. C. Canot en 1744; il se trouvait alors chez le duc de Kent.
3. *Menagiana,* édition de 1693, tome II, page 173.
4. Voir page 72.



PORT DE MER, AVEC MERCURE, HERSÉ ET AGLAURE. (L. V., 70.)

D'après la gravure de Dominique Barrière. (R.-D. 185.)

(L. V., 172) et un autre paysage, *Rencontre de Jacob et Rachel au puits,* dont le dessin original se trouve à Londres dans la collection de M. Salting[1]. Le tableau lui-même était destiné à un amateur d'Anvers, peut-être M. Dalmahaye ; il se trouve à présent à Saint-Pétersbourg, dans la galerie de l'Ermitage.

Deux grands paysages (L. V., 173, 174), terminés en 1668 « pour le comte de Waldstein », étaient destinés, au dire de Baldinucci, à l'empereur Léopold, alors fort embarrassé des troubles que ses injustices avaient provoqués dans la Hongrie. Je ne sais si ces tableaux sont jamais arrivés à Vienne : depuis longtemps ils se trouvent en Bavière, où ils ont trouvé un asile définitif dans la Pinacothèque de Munich. Il est donc bien possible que Baldinucci se soit laissé induire en erreur et que ces deux paysages n'aient pas été commandés pour l'empereur, mais pour l'Électeur de Bavière, qui plus tard devait entrer en relations directes avec le peintre. Tous deux datent de la fin de l'année.

Au printemps de l'année 1668, Claude était encore occupé du paysage (L. V., 70) qui lui avait été commandé par le cardinal Rospigliosi, en 1667, quelque temps avant son élévation au Saint-Siège. Une fois de plus, le peintre se vit forcé de terminer pour un pape le tableau commencé pour un cardinal. La mort d'Alexandre VII, au mois de mars 1667, fut suivie de l'élévation du cardinal Rospigliosi, qui lui succéda sous le nom de Clément IX, et Claude, qui avait écrit sur le feuillet où se trouvait son esquisse : « Quadro faict per Illmo Sig^{r} Mon. Rospiglioso », dut ajouter « papa » avec la date « 1668 ». Cette esquisse renferme en outre une légende que je suis tenté de reproduire ici, — quoiqu'on la retrouve au bas de l'estampe gravée par Dominique Barrière d'après le dessin, — afin de montrer au lecteur, par le témoignage même de Claude, d'où il tirait les fables classiques dont il ornait ses tableaux. Le sujet du premier plan est, dit-il, « Aglaura che dimanda a Mercurio gran soma di danari per lasciar goder l'amore della sorella chiamata Herse. Favola cavata nell' annotazione del secondo libri di Ovidio ». Les deux ou trois sujets tirés du Tasse

1. Voir aussi l'Appendice : Dessins, collection de M. Poynter, n° 1.



en 1667 furent, je crois, imposés à Claude par le goût de Paul Falconier, tout comme il a dû quelquefois prendre pour thème la fable de Psyché, ou les chants de l'*Énéide*, sur les instances du connétable Colonna. Ce qu'il préfère toujours lui-même, à ce qu'il semble, ce sont les *Métamorphoses* d'Ovide. Il les lisait dans la traduction d'Anguillara, dont plusieurs éditions parurent à Venise, vers la fin du XVIe siècle, avec l'*Annotazione* de Giuseppe Horologgi, car je vois que l'inscription que Claude mit au bas de son tableau est empruntée, mot pour mot, aux notes ajoutées par Horologgi au second livre.

Le règne de Clément IX fut court, mais rempli d'incidents. Son caractère élevé, son extrême bienveillance inspirèrent partout une même confiance dans ses « bons conseils ». D'abord il offrit sa médiation entre la France et l'Espagne et joua un rôle fort important dans le traité d'Aix-la-Chapelle. Son plénipotentiaire fut admis à la négociation de la célèbre paix qui termina la guerre, et Louis XIV témoigna sa reconnaissance pour les bons offices du Saint-Siège en accordant au pape la permission — tant désirée — d'abattre la pyramide élevée sous le dernier pontificat devant l'ancien corps de garde des Corses.

Cette pyramide, on le sait, rappelait les troubles sanglants qui éclatèrent à Rome vers la fin de 1662. Une querelle survenue entre des Français et la garde corse du pape avait pris des proportions formidables. Le palais Farnèse avait été investi, on avait tiré sur l'ambassadeur qui se montrait aux fenêtres, espérant ainsi apaiser l'émeute, et l'on avait tué le capitaine de ses gardes sur la place Navone. La duchesse elle-même fut assaillie dans son carrosse, et forcée de se réfugier chez le cardinal d'Este qui porta — depuis la mort du cardinal Bentivoglio — le titre de protecteur de la France à Rome. Le cardinal forma une escorte respectable avec les gens de sa maison, et des Français qui avaient aussi cherché un asile chez lui. Il ramena lui-même l'ambassadrice chez elle, se faisant porter devant son carrosse dans une chaise découverte. Mais ce n'était point assez pour apaiser l'indignation qu'un si sanglant affront avait soulevée en France. En vain le pape envoya son neveu, le cardinal Chigi, à Paris, présenter ses excuses au roi. Louis XIV obligea le pontife à

chasser les Corses de Rome, et à élever une pyramide devant leur ancien corps de garde pour attester leur châtiment[1]. Obtenir la permission de l'abattre ne fut pas le moindre des triomphes de Clément IX et il s'estima bien payé de tous les efforts faits à Aix-la-Chapelle. Encouragé par ce premier succès, le pape se décida à entreprendre la pacification de l'Église. Apaiser les querelles soulevées par le fameux livre de Jansénius était une tâche encore plus ardue que de réconcilier les deux puissances rivales, la France et l'Espagne. Innocent X, Alexandre VII l'avaient tour à tour vainement tenté. Clément, aussi, fit tous ses efforts pour réconcilier, ou du moins pour faire taire les partis toujours divisés, malgré les efforts de l'archevêque de Toulouse, par la célèbre distinction du fait et du droit.

Absorbé par les soins de son gouvernement, partagé entre l'initiative des sages réformes économiques destinées à être introduites dans ses propres États et la direction de sa politique extérieure, le nouveau pape dut sacrifier les affections, les intérêts qui lui étaient personnels, ou plutôt il se vit forcé, pour ainsi dire, de les réduire au rôle le plus vulgaire. Les questions théologiques perdaient leur intérêt métaphysique et devaient être envisagées seulement comme une affaire politique, et de même les arts comme une branche de l'économie sociale. Clément IX ne pensa plus à commander des tableaux, et celui que le Lorrain termina pour lui quelques mois après son élévation fut la dernière satisfaction que le nouveau pontife se permit de donner à ses propres goûts.

Claude touchait, du reste, à sa soixante-dixième année; sa main devenait tous les jours moins sûre; il y a certains ouvrages de cette période devant lesquels on est tenté de s'écrier, en leur appliquant le mot de Gil Blas : « Voilà des tableaux qui sentent la goutte. » Mais les protecteurs du Lorrain n'étaient pas aussi exigeants que les ouailles de l'archevêque de Grenade. Claude, même parvenu à la vieillesse, resta toujours le grand Claude, et ses plus habiles imitateurs ne parvinrent pas à lui enlever les admirations que son talent lui avait

1. Voyez sur cette pyramide le travail de M. de Laurière, dans le *Bulletin monumental*, 1883, page 41.

conquises dans ses beaux jours. Il n'échappa cependant pas à des ennuis du genre de ceux que Sébastien Bourdon lui avait autrefois suscités. Il me semble même que Baldinucci a fait trop bon marché de ce Jean Dominique qui vécut chez Claude pendant vingt-cinq ans, et qui devint pour lui presque un aide. Le biographe parle de lui comme d'un vaurien, répondant aux bienfaits d'un ami généreux par des procédés indélicats et injurieux. On prétendait, dit-il, que le maître faisait exécuter ses tableaux par Dominique; ce dernier, enflé d'orgueil, quitta la maison et se résolut à réclamer des gages.

Ne croirait-on pas assister à l'une de ces malheureuses querelles de famille qui nous rappellent trop souvent combien il est difficile pour les parents de reconnaître des droits aux enfants grandis sous leur dépendance? Claude traita Jean Dominique pendant vingt-cinq ans (au dire de Baldinucci) « comme un fils »; — c'est-à-dire qu'il lui permit de le servir sans gages. Jean Dominique faisait partie de la famille; il était logé et nourri comme ses maîtres, mais il était absolument à la disposition de ceux-ci, car il ne faut pas oublier qu'il en avait deux, Claude d'abord et ensuite son neveu Jean, qui « avait la main sur tout ». La présence de ce dernier dans la maison enleva à Dominique toute espérance d'avancement. Entré chez Claude vers l'époque où il travaillait pour le pape Urbain, Dominique a dû avoir trente ou quarante ans, au moins, avant de se révolter contre une situation d'où il ne pouvait sortir autrement qu'en faisant acte d'indépendance. Pour la famille Gellée, il était et il restait toujours un estropié qu'on avait recueilli jeune et pauvre, au dévouement duquel on avait donc des droits imprescriptibles; elle ne s'apercevait pas que Dominique avait grandi, qu'il était devenu un homme et que, tout en gardant une profonde reconnaissance envers ceux qui l'avaient secouru dans son enfance, il pouvait trouver qu'il avait bien payé leurs bons offices par vingt ans de services sans gages. Parvenu à l'âge mûr, Dominique n'avait pas besoin d'être stimulé par la vanité pour sentir le désir de se créer une position solide, telle que son talent le mettait à même d'espérer, et son talent, s'il faut en croire Félibien, n'était pas si mince que ceux qui en parlaient à Baldinucci se le figuraient. Félibien a très

peu de chose à dire sur Claude Gellée, dit le Lorrain; « mais il se rappelle qu'il avait un disciple nommé Jean Dominique, qui s'est fait connaître pour l'avoir assez bien imité ».

Dans cette circonstance Claude se montra tel que nous pouvions souhaiter de le voir. Il ne se disputa pas avec son ancien aide; il l'envoya chercher, l'emmena avec lui à la banque du Saint-Esprit, où il avait des fonds considérables, et lui fit compter la somme qu'il réclamait à titre d'indemnité. Peut-être ne trouva-t-il pas son ancien serviteur aussi ingrat que son entourage l'eût voulu.

Un grand événement vint préoccuper le monde romain pendant la seconde année du pontificat de Clément IX. L'arrivée chez le connétable Colonna de la belle duchesse de Mazarin fit oublier, pour le moment du moins, les erreurs du jansénisme, les réformes intérieures et les querelles des grandes puissances. La duchesse fuyait son mari, Armand-Charles de la Porte, duc de la Meilleraye, et petit-cousin du grand cardinal de Richelieu. C'était, à ce que l'on dit, un dévot tant soit peu avare et jaloux, qui obligeait sa femme à le suivre de ville en ville dans ses différents gouvernements, et lui rendait la vie dure par ses exigences et par ses emportements. Hortense Mancini, qui lui avait apporté une dot de trente millions, et qui comptait parmi les plus belles femmes du siècle, se voyait ainsi privée de tous les plaisirs de son âge, de sa fortune et de son rang. On peut même supposer qu'elle avait des raisons plus graves encore pour se plaindre de son mari, puisque ce fut son frère, le duc de Nevers, qui lui procura les moyens de se rendre à Rome. Elle y arriva vers la fin de 1668 ou au commencement de 1669, et se réfugia aussitôt chez sa sœur, la connétable. Mais la duchesse trouva Marie Mancini prête à quitter comme elle le toit conjugal, et pendant qu'Hortense réclamait ses secours et sa protection à Rome, Mme de Colonna ne pensa qu'au moyen de se retirer en France et de se délivrer d'un joug qui lui pesait.

Le connétable, de son côté, pendant que les deux sœurs complotaient, commandait tranquillement des tableaux : en 1669 Claude



EGÉRIE PLEURANT LA MORT DE NUMA. (L. V., 175.)

D'après la gravure de J. F. le Masquelier. (Musée de Naples.)

exécuta pour lui le très beau paysage avec *Égérie entourée de nymphes* (L. V., 175), qui, de la collection du prince de Salerne, est entré au Musée royal de Naples.

Quelques mois après, le peintre tomba gravement malade : le notaire Vannius fut derechef appelé, le 25 juin 1670 ; il trouva Claude très souffrant, et même incapable de supporter la fatigue d'écrire lui-même « le sue volonte ». L'artiste dicta, cependant, des codicilles qui devaient compléter les dispositions déjà prises dans le testament de 1663, et surmonta assez sa faiblesse pour les signer de sa propre main. Son rétablissement fut rapide, et il put terminer avant la fin de l'année un paysage pour « l'Illmo Signore Fran^co Mayer consiglier a Ratisbona » (L. V., 176) ; il y reproduisit la belle composition du *Bouvier*, gravée par lui trente-quatre ans auparavant. Un second paysage (L. V., 177), dont l'esquisse originale, coupée en deux, se trouve aujourd'hui au Louvre (n°s 26687 et 26688 de la réserve), fut d'autre part expédié en Danemark pour le compte d'un signor Bernis, en 1671. Au mois d'avril de l'année suivante, Claude refit, pour un « M. Faché[1] », le paysage précédemment peint pour M. de Mayer, et très peu de temps après le connétable Colonna se présenta encore une fois.

De plus en plus mécontente de sa position, de plus en plus aigrie contre son mari, la connétable s'était enfin décidée à prendre la fuite. Elle voulait rentrer en France, le pays qu'elle regrettait toujours avec toute l'amertume de ses ambitions déçues, et où elle croyait trouver dans les souvenirs du roi une source féconde de considération et d'honneurs exceptionnels. Accompagnée de la duchesse sa sœur, la connétable profita d'une courte absence de son mari pour exécuter son projet. Toutes deux arrivèrent en Provence — comme le raconte Mme de Sévigné — dans un tel état de dénûment qu'elles furent contentes d'accepter la charité d'un peu de linge des belles mains de Mme de Grignan ; elles avaient, en effet, quitté Rome habillées en hommes et sans autres provisions de voyage que les pierreries qu'elles

1. Ce nom doit peut-être se lire « Faget ». Il y avait un baron de Faget, contemporain de Claude. Voir le Père Anselme, *Maisons de France*, n° 176.

avaient dans leurs poches. Le connétable, à son retour de Civita Vecchia, trouva sa maison vide, et apparemment pour se consoler, il chargea immédiatement son peintre favori d'exécuter pour lui le *Temple de Vénus* (L. V., 178), — l'une des plus belles compositions qui aient illustré le nom de Claude, celle qui a été le plus souvent reproduite par les graveurs de différentes époques. Pietro Parboni, Vivares, Mason, Gosselin, ont tour à tour cherché à en rendre le charme, et ce n'a été qu'avec regret que je me suis vue forcée de renoncer à l'espoir d'étudier l'original. J'espérais trouver ce tableau — devenu depuis longtemps, à ce que je croyais, la propriété de la famille Rospigliosi — dans le palais occupé par elle à Rome ; mais je l'ai vainement cherché dans les appartements privés du prince, et dans la galerie ouverte au public. Il est possible, toutefois, qu'on ait enlevé le *Temple de Vénus* du palais Rospigliosi lors des événements de 1870, quand le prince quitta Rome pour ne plus y revenir, et que le tableau se trouve maintenant dans sa villa de Florence[1].

Les deux autres compositions exécutées par Claude dans le cours de l'année 1672 sont loin de montrer cette beauté dans les masses et cette souplesse de lignes qui prêtent un charme si grand au *Temple de Vénus*. *Énée qui tue des cerfs* (L. V., 180), peint pour le même signor Paolo Falconier, qui avait déjà demandé au peintre deux scènes de la *Jérusalem délivrée*, et *Jacob qui lutte avec l'Ange* (L. V., 181), exécuté pour « l'Illmo Signor Henry Halma, Évesque d'Ypres », sont traités d'une façon assez ordinaire. Dans le premier, des cerfs surpris à la pointe du jour, dans une forêt au bord de l'eau, fuient devant les flèches d'Énée ; c'est ce que l'on peut appeler un paysage simple ; dans le second, — dont il existe une première esquisse dans la collection de dessins de Chatsworth[2], — on aperçoit au premier plan des ruines magnifiques qui relèvent ce qu'il y a de poncif dans l'ordonnance générale de la composition. Le sujet avait sans doute été choisi par l'évêque lui-même : c'est toujours au moment de leur confirmation

1. M. Dussieux a encore vu le tableau au palais Rospigliosi, dans le salon du prince Pallavicini (page 471).
2. Voir Appendice : Dessins du duc de Devonshire, n° 9.

que nous voyons les noms des évêques et des archevêques inscrits sur la liste de Claude. Il nous semble donc tout naturel qu'Henri van Halmaele[1], ayant été installé à Ypres au mois d'octobre, se soit trouvé à Rome au mois de décembre, — date inscrite par le peintre dans le *Livre de Vérité,* au revers de l'esquisse de son tableau[2].

Dans un paysage se rapprochant d'*Énée à la chasse aux cerfs,* ou de son pendant, *Énée avec la Sibylle de Cumes* (L. V., 183), exécuté pour Paul Falconier l'année suivante, Claude n'est presque plus Claude. La vieillesse pèse sur lui et se fait sentir même dans les qualités qui constituaient sa force, quoique ces qualités fussent de celles qui souffrent le moins des atteintes de l'âge. Il n'avait jamais su donner beaucoup d'intérêt ni de finesse à ses détails ; à cet égard donc, on ne trouve pas la disparate trop grande entre les premières et les dernières œuvres de son pinceau. Là où il n'y avait ni grands effets de lumière à réaliser, ni grandes lignes à déployer, il entrait tout doucement dans l'ornière du paysage académique de son temps, et cela même dans ses plus beaux jours. En revanche, jusqu'à sa dernière heure, Claude retrouvait de temps en temps le vrai sentiment de son tableau à lui. Tant qu'il se contentait de faire valoir l'ensemble harmonieux de sa composition et la magie des effets atmosphériques dont il avait trouvé le secret, ses paysages brillaient de tout l'éclat de son printemps, s'ils n'en respiraient plus toute la fraîcheur.

Ce qu'il lui fallait, surtout, dans la composition de ses paysages, pour mettre son talent en pleine lumière, c'étaient des édifices dont la régularité contrastât avec l'infinie souplesse de la nature. C'est ainsi que le *Sacrifice à Apollon* (L. V., 182)[3], tableau que Claude peignit en 1673 pour le cardinal Camillo Massimo, offre dix fois plus d'attraits que son pendant, *Persée* (L. V., 184), ce sujet allégorique orné de rochers fantastiques, et daté de 1674. Ce n'est pas que la composition du *Sacrifice* soit extrêmement belle, mais on y trouve de ces contrastes

1. *Gallia Christiana,* tome V, page 319.

2. Claude, à ce qu'il paraît, connaissait van Halmaele depuis longtemps. En mars 1663, il lui envoya un dessin de son tableau de *Jacob avec Lia et Rachel au puits.* (Voir le catalogue de la collection de M. Poynter, à l'Appendice.)

3. Une étude pour ce tableau, étude datée de « Roma, 1672 », se trouve dans la collection de S. M. la Reine, à Windsor Castle. (Voir l'Appendice.)



ÉTUDE D'APRÈS UN GROUPE DE PINS.

Dessin d'après nature, à la plume, lavé de sépia. (*British Museum.*)

habilement ménagés qui donnent du caractère à l'ensemble. Le temple circulaire qui s'élève sur le sommet de la montagne y est posé comme une couronne, et devant la forêt qui s'étend dans la plaine, une forteresse gothique domine fièrement les débris de ruines classiques.

Camille Massimo avait déjà commandé un tableau à Claude, mais c'était quelque temps avant sa promotion au cardinalat, car son paysage, *Apollon avec la Sibylle de Cumes* (L. V., 99, galerie de l'Ermitage), est signalé par Claude comme « faict pour Illmo Monsignor di Massimo ». Attaché au parti des Barberini, Camille Massimo avait eu à essuyer toutes les disgrâces de leur chute ; quand il rentra à Rome, en 1658, on lui refusa tout emploi jusqu'à l'élévation de son parent Clément X. En 1670, il fut nommé cardinal, mais les bénéfices dont le nouveau pape le combla ne pouvaient pas suffire à ses dépenses : — « Grande amatore d'antichità e di belle arti, e molto generoso, lasciò gran debiti[1]. » Il était lui-même un amateur très distingué, « ottimo disegnatore e pittore » ; il aimait à fréquenter les peintres dont il admirait le talent. Le Poussin l'attirait puissamment, mais, s'il faut croire une anecdote rapportée par Félibien, le cardinal était loin de comprendre le vrai caractère du maître français. On avait, dit-il, causé fort tard dans la soirée chez le vieux peintre, dans la petite maison où il vivait seul depuis la mort de sa femme : Son Éminence voulut partir et le Poussin, prenant un flambeau à la main, reconduisit lui-même son auguste visiteur. Le cardinal, là-dessus, se confondit en excuses et commença à plaindre le sort du peintre, qui n'avait pas un seul serviteur. Il ne s'imaginait pas faire fausse route, lorsque tout à coup le Poussin lui répondit fièrement : « C'est vous-même, Excellence, que je plains d'en avoir tant. »

Mais, en 1674, le Poussin était mort et le cardinal était revenu à Claude, qui déclinait de jour en jour. Nous l'avons vu peindre le *Bouvier* en 1670, et le reprendre tout de suite après, en 1672. A peine eut-il terminé, en 1674, le *Persée* du cardinal Massimo (collection de lord Leicester, à Holkam), qu'il commença encore une réplique, pour l'Électeur de Bavière, du *Coucher de soleil* (L. V, 5), déjà exécuté pour

1. Voyez les *Famiglie,* de Litta.

« l'avec du Mant ». L'évêque du Mans, dont il est question ici, doit être Philibert-Emmanuel de Lavardin de Beaumanoir, qui passa la plus grande partie de sa vie à Paris et ne fut évêque que le moins possible, allant très rarement au Mans : « curo fuit infrequens », dit la chronique, « ut aulicorum moribus nimis addictus [1]. » Il fut confirmé à Rome, en 1649; ce fut alors probablement qu'il acheta le *Coucher de soleil,* car le dessin de ce tableau dans le *Livre de Vérité* est l'un des plus beaux, et doit dater du meilleur temps du maître. Il serait intéressant de pouvoir rapprocher ces deux toiles, celle qui fut peinte en 1649, avec la réplique exécutée vingt-cinq ans plus tard. On voudrait mesurer la distance qui les sépare et se rendre un compte exact des changements que les années et les infirmités avaient introduits dans la manière du maître. Il ne faut pas espérer cependant qu'on puisse jamais faire sortir de l'Ermitage le tableau de l'évêque du Mans; celui qui fut commandé en 1674 par « Illmo Sig^re^ Francesco Mayer, consiglier di S. A. elletoral di Baviera », n'a pas de son côté quitté la Bavière, où il fait aujourd'hui partie des collections de la Pinacothèque de Munich. C'est dans cette simple commande de tableaux pour l'Électeur, que l'auteur du texte de la *Royal Dresden Gallery* a vu la preuve que le peintre « avait passé plusieurs années à Munich, où il s'était bâti une villa [2] ». Pour le rapporteur de la commission chargée d'examiner et de publier « l'Éloge historique » du Lorrain écrit par M. Voïart, la même commande, les mêmes tableaux établissent également le voyage de Claude à Munich, puisqu'ils « représentent des vues des environs de cette ville », et cet auteur ajoute qu'ils sont « précieux pour caractériser sa première manière et fixer l'époque après laquelle, prenant la nature seule pour modèle, il donna naissance à tant de chefs-d'œuvre ». Il est vraiment fâcheux que l'on soit forcé de repousser des hypothèses si ingénieuses. Mais, de grâce, quels sont donc ces paysages représentant des vues des environs de Munich? Des deux tableaux commandés pour l'Électeur, l'un est une *Marine*, et l'autre, qui n'est plus à Munich, offrait une vue étendue sur la mer.

1. *Gallia Christiana,* tome XIV, page 415.
2. Voir, sur la prétendue maison de Claude à Munich, l'Appendice F.

Le musée, il est vrai, possède trois autres tableaux du maître, une réplique du *Bouvier*, et deux paysages avec l'*Histoire d'Agar et d'Ismaël* (L. V., 173-174); mais il faut une singulière bonne volonté pour y découvrir des vues des environs de Munich.

En citant des ouvrages du genre de ceux de M. Payne ou de M. Voïart, j'ai peut-être l'air d'attacher trop d'importance à de puérils détails. Il y a, cependant, toujours du danger à passer sous silence des récits apocryphes. Autant les monographies reposant sur des bases scientifiques font faire de progrès à l'histoire, autant les fantaisies romanesques sont propres à l'égarer. Ce sont de mauvaises herbes qu'on aperçoit d'abord à peine, mais qui, pour peu qu'on les laisse pousser, jettent des racines tellement profondes qu'il faut les plus grands efforts pour les arracher. La tâche du biographe est souvent bien ingrate, surtout quand il s'agit d'artistes dont la vie, remplie d'efforts silencieux, ne présente pas d'incidents dramatiques. Il faut, cependant, avoir le courage d'accepter la vérité telle quelle. Si la force et le talent nous manquent pour donner à nos maigres récits le relief et le mouvement de la vie, ayons, au moins, la conscience de notre mission. Qu'on ne puisse jamais nous reprocher des récits de fantaisie, destinés à devenir dans la suite des pierres d'achoppement pour d'autres.



CHAPITRE V

Répliques de tableaux antérieurs. — Mort du cardinal Barberini. — Mécènes nouveaux. — Don Gaspar Altieri. — Le cardinal Spada. — Tableau du Colisée avec le Temple de Castor et Pollux peint pour le chevalier Saraceno. — Le *Parnasse* du connétable Colonna. — *Sainte Marie-Madeleine et le Christ en jardinier.* — Mort de Claude. — Ouverture du testament. — Sa succession. — Le *Livre de Vérité.* — Dessins d'après nature.



CLAUDE n'eut pas la douleur de survivre à sa gloire; il s'éteignit au milieu de la sympathie et de l'admiration de tous. Sandrart, qui à ce moment faisait paraître à Nuremberg sa *Teutsche Academie*, s'y montrait fier de pouvoir citer les promenades faites dans sa jeunesse avec le célèbre paysagiste de Rome. Il avait vu alors les premiers tableaux de Claude, — la ravissante *Fête Villageoise ;* l'*Effet de matin*, du musée de Grenoble; le *Moulin*, du palais Doria; le *Débarquement de Sainte Ursule*, — tous étincelants de fraîcheur et de gaîté. Peu à peu, l'œuvre du maître avait pris un aspect plus grave; il avait composé la série de Philippe IV (aujourd'hui dans la galerie de Madrid[1]), dont aucune toile n'est datée, mais qui ont toutes dû être exécutées vers 1650[2]. Ses lointains n'avaient encore rien perdu de leur ton vaporeux, ils étaient toujours pleins de rêve et d'infini, comme dans le grand paysage de Petworth, ou dans le *Moïse* de la galerie Bridgewater. Et, cependant, l'harmonie des verts argentés et des bleus aux fines dégradations grises n'avait plus toute la délicatesse première : les masses étaient devenues plus solides, pour ne pas dire plus lourdes. C'est l'époque de ces coups de brosse qui nous révèlent dans son *Démosthène* et son *Enlèvement d'Europe* toute la profondeur et la limpidité des eaux.

1. Voir à l'Appendice le paragraphe consacré à ce musée.

2. On lit la date 1648 sur une première esquisse du paysage avec la *Madeleine adorant la croix*, tableau qui est entré dans cette galerie, mais qui n'a pas été consigné avec les autres commandes du roi sur le *Livre de Vérité*. (Voir Dessins, collection Albertine, n° 260.)

Mais, en 1675, les années avaient succédé aux années ; l'artiste ne pouvait plus travailler que deux ou trois heures par jour; sa main se refusait aux tours de force dans lesquels elle excellait autrefois; ses tableaux, comme le *Coucher de soleil*, de Munich, n'offrent plus que de grandes silhouettes se détachant dans le vide.

Les amateurs d'alors, à ce qu'il semble, n'y regardaient pas de si près; le maître pouvait baisser, on n'en venait pas moins en foule à son atelier. Si les anciens patrons lui étaient restés fidèles, les nouveaux ne lui manquaient pas : les répliques, les dessins les moins soignés, tout était bon pour ceux qui désiraient un souvenir de Claude. C'est une réplique qui l'occupe en 1675 : « M. Canse » voulait « en petite toile » la *Sainte Famille* (L. V., 154), que le maître avait peinte une quinzaine d'années auparavant « pour Anvers ». M. Canse est sans doute le scribe apostolique, Francesco Canser, dont il est question dans le testament de 1663. C'était un des amis intimes du peintre, qui lui légua un petit tableau dans un cadre doré, en le désignant comme tuteur de sa fille adoptive Agnès; leur amitié paraît avoir été consacrée par le temps. Un parent du pape se présente aussi, un nouveau client, Don Gaspar Altieri; à peine Claude a-t-il terminé pour lui le *Débarquement d'Énée* (L. V., 185), aujourd'hui chez M. Vanderbilt, qu'il lui faut commencer (1676) pour le connétable Colonna un *Énée à Carthage*. Puis vient le « Signor Muzio Massimo », un parent du puissant cardinal, et qui s'est distingué lui-même dans d'importantes charges civiles[1]. Massimo désirait conquérir un paysage avec la *Fuite en Égypte* (L. V., 187); c'est pour lui aussi que Claude peignit, encore une fois, les rivages boisés d'un port de mer fermé à l'horizon par les rochers de Terracine. Dans le second paysage, terminé le 12 octobre, pour l'Électeur de Bavière (L. V., 188), l'artiste renouvelle aussi un motif qu'il avait déjà souvent traité, et place dans un coin de son tableau les quatre figures de Jacob, de Laban et de ses filles. Ce paysage fut commandé par le même Francesco Mayer de Ratisbonne, qui acheta la réplique du *Bouvier* en 1670, et qui fut employé par

1. « Sei volte », dit Litta, « fu del magistrato de' conservatori dal 1666 al 1709. Morto Alessandro VII, in tempo della sede vacante del 1667 fu Capitano del Popolo. »

l'Électeur en 1674, pour l'achat de son *Coucher de soleil;* ce tableau devait servir de pendant à la marine, mais depuis longtemps il a cessé de lui tenir compagnie dans la Pinacothèque de Munich.

Nous touchons, du reste, aux dernières productions de Claude. Il y en a trois d'inscrites sur son registre pour l'année 1677 : — d'abord un paysage pour le connétable Colonna (L. V., 190), ensuite une réplique de l'*Embarquement de Sainte Ursule* (L. V., 196), actuellement à Raby Castle; et enfin un *Paysage avec rivière* (L. V., 189), pour l'abbé Chevalier; ce dernier tableau n'est qu'une réplique de celui du prince Pamphili Doria. (L. V., 107). Le 18 juillet 1678, Claude termina un *Paysage avec Mercure et Apollon* (L. V., 192), commandé par son ancien patron, Monseigneur de Bourlemont, mais la même année devait lui amener un nouveau client, et des plus considérables, le cardinal Spada, qui lui demanda, non pas un tableau unique, mais une véritable série.

Le cardinal Spada avait été envoyé en Savoie par Clément IX pour combattre les hérétiques, et sa conduite comme nonce apostolique lui avait attiré la faveur du souverain pontife. « Ibi », dit Guarnacci[1] », « missionarios, aliosque Evangelii administros Roma accesitos continuo adhibuit, ut Calvinistas, aliosque hereticos in Vallibus Ticini existentes, ad fidem revocaret Catholicam. » Pour prix de son zèle et de ses succès, Spada venait de recevoir, en 1675, le chapeau rouge; lié peut-être par la réputation conquise dans les affaires religieuses, le nouveau cardinal ne commanda jamais que des sujets tirés de l'Écriture Sainte. Il débuta par le *Baptême de l'Eunuque de la reine Candace* (L. V., 191), dont il existe une esquisse dans la collection de dessins du *British Museum,* et qui paraît avoir trait aux conversions opérées par le cardinal dans la Valteline.

Dans le courant de l'année 1679, Claude fut cruellement éprouvé par la mort de son ancien protecteur, le cardinal Barberini; aussi ne trouvons-nous aucun ouvrage de sa main sous cette date. La première preuve d'une reprise de ses travaux se rencontre dans l'inscription écrite au revers de son dessin du *Colisée avec les trois colonnes du*

1. *Vitæ et res gestæ,* tome V, chapitre 1, page 88.



LA TENTATION DU CHRIST.

Dessin à la plume lavé à la sépia. *(British Museum.)*

Temple de Castor et Pollux (L. V., 1); on n'y voit que les mots « Claudio Gellée dit le Lorane à Roma », avec la date « 23 avril 1680 »; mais je crois qu'ils indiquent l'existence de la réplique d'un tableau qui fut exécuté longtemps auparavant pour le chevalier Saraceno.

D'après le registre qui accompagne les reproductions du *Livre de Vérité*, publiées par Ludovic Caracciolo en 1815, il existait alors deux tableaux de ce même sujet; l'un appartenant à lord Cathcart (ce tableau est toujours conservé à Thornton le Street chez l'héritier de ce seigneur), et l'autre chez un « M. Hickey ». L'inscription collée sur le dessin que je viens de citer est précédée par une autre : « Audi 10 d'Agosto 1677 ce présent livre aupartien a moy que je faict durant ma vie Claudio Gellée[1]. » On croyait que la date de 1677 était peut-être celle de l'exécution du dessin et du premier tableau[2]. Mais, en rapprochant ce très beau dessin d'autres signés et datés par Claude en 1677, il est impossible d'admettre qu'ils soient de la même époque. Aussi en examinant attentivement, à mon tour, le *Livre de Vérité*, fus-je enchantée de découvrir que les deux inscriptions du revers n'étaient pas écrites sur le dessin, mais sur un morceau de papier blanc ajouté postérieurement à son exécution. Ce n'est qu'en tenant le feuillet à contre-jour qu'on parvient à lire, sous le papier qui les recouvre, ces quelques mots tracés de la main de Claude « pour le Cav. Saracino. Claudio fecit in V. R. » Le « Cavaliere » était sans doute de la famille napolitaine qui s'appelait autrefois Girifalca, mais qui avait conquis le surnom de « Saraceno » à la suite d'une victoire éclatante remportée sur l'ennemi commun de la chrétienté. Au XVI[e] siècle, les Saraceni avaient donné un cardinal à l'Église; mais je ne possède sur le « Cavaliere » aucun renseignement permettant de fixer le moment où Claude a peint pour la première fois son tableau du *Colisée*, et le maître n'a fait suivre son inscription d'aucune date.

Jusqu'au moment où il me fut donné d'examiner le *Livre*, j'étais également persuadée que le tableau dans lequel Claude traita, en 1680, le motif qu'il avait déjà peint pour le chevalier Saraceno, fut la dernière

1. Voyez les fac-similés placés à l'Appendice.
2. Jean Michel Saraceno, 1498-1568. Voir Ciacconio, *Vitæ et res gestæ*, etc., tome III, page 770.

de ses productions. Il n'en est rien ; plusieurs dates tracées sur les dix derniers dessins du *Livre de Vérité* ont échappé à M. de Laborde, et il faut compter encore trois tableaux avant de clore la liste. D'abord un paysage, le *Parnasse* (L. V., 195), dont l'esquisse — faible et confuse — porte « Claud. F. Rom. 1680 », sans nom d'acheteur. Le fidèle connétable Colonna voulait, lui aussi, son *Parnasse* (L. V., 193), et Claude écrivit au revers d'un autre dessin : « Quadro facto per ill^{mo} Sig^{r} Contestabile Colonna 1680 ». Mais sur le recto on lit : « Roma 1681 ». C'est la même date qui figure sur le projet d'un tableau de *Sainte Marie-Madeleine et Notre-Seigneur en jardinier* (L. V., 194), accompagnée des mots « quadro faict per l'em^{mo} et rever^{mo} sig il Sig^{r} Cardinell Spada a Rom. Claudio », mais l'esquisse première remontait à six ans ; le dessin daté « Roma 1675 », dans la collection du duc de Devonshire, en fait foi[1].

Ici, nous devons nous demander si le dernier sujet illustré par le pinceau de Claude lui fut indiqué par son patron, ou s'il le choisit lui-même de sa propre initiative. Il avait alors quatre-vingt-un ans, et l'on devine les pensées tristes et graves qui le préoccupaient pendant qu'il essayait de rendre cette scène d'une signification mystique si profonde et qui semble donner comme un gage à la confiance sublime du chrétien dans la vie future. Le dénouement approchait à grands pas. Couronné de cette auréole de gloire qui ne paraît enviable qu'aux yeux des autres, épuisé par des souffrances atroces, Claude a dû être prêt à recevoir avec joie le don suprême que la vie apporte à tous. Il avait bien travaillé, il méritait de bien mourir.

Ce fut le 23 novembre 1682 que la famille du peintre fit appeler en toute hâte le notaire Vannius, dépositaire du testament de Claude. Les deux neveux Jean et Joseph, ainsi que la fille adoptive Agnès Gellée, demeuraient, à ce qu'il semble, dans la maison où Claude venait de mourir. Cette maison, qui était, nous dit Vannius, l'habitation habituelle du peintre[2] se trouvait en face de l'Arc-des-Grecs, —

1. Voir à l'Appendice la description des dessins de la collection Devonshire.

2. Claude parait avoir en outre possédé une maison de campagne : il parle en effet dans son testament de ses biens « in Roma et al paese ».

un petit pont qui sert encore à relier l'église de « Sant' Atanasio dei Greci » au séminaire. Arrivé à la maison funéraire, Vannius, comme il le rapporte, monta au premier étage et se rendit à l'appartement où se tenait la famille : là il vit, dans la première pièce, Claude mort et son corps étendu sur une planche qui était dans la salle. Aussitôt, dit-il, qu'on eut bien et dûment constaté l'identité du cadavre on procéda à l'ouverture du testament, en commençant par les codicilles rédigés le 25 juin 1670.

Agnès, alors âgée de vingt ans, est toujours l'objet d'une sollicitude et d'une affection toutes particulières. La première pensée du malade avait été de lui assurer tout ce qu'il lui avait déjà légué par son testament. « D'abord je confirme le legs fait à Agnès, mia zitella, « grandie et élevée dans ma maison. » Ainsi commencent les codicilles qui doivent encore augmenter outre mesure sa part. Claude lègue à sa fille une médaille d'or du pape Urbain qui représente Monte Cavallo, une chaîne d'or de la valeur de dix écus, et une bague avec un diamant monté en or. Le neveu Jean doit avoir gagné énormément dans l'esprit de son oncle depuis 1663, car le restant des biens qui devaient être divisés — d'après le testament — en trois parties, doivent être divisés maintenant en quatre. La quatrième part revient à Jean, qui reçoit aussi une médaille d'or du pape Urbain représentant le Baptême de Constantin, une chaîne, une bague, et une seconde médaille d'or du pape Innocent faite « l'année sainte ». Une médaille pareille doit être donnée à son frère Claude, fils, comme lui, de Melchior Gellée de Chamagne. Les deux neveux reçoivent aussi vingt-cinq écus chacun, mais Agnès en recevra cinq cents, tandis que pour les trois nièces de Claude il n'y a que vingt écus par tête, et que les enfants de celle d'entre elles qui s'appelle Anne n'ont que vingt-cinq écus à partager entre eux. Claude laissa en outre dix écus aux pauvres, et cinq aux femmes qui seront à ses gages à l'heure de sa mort; une Madone copiée d'après le Guide par François de Raguse doit passer à une filleule, la femme de Jean-George Alardino, expéditeur.

Les dépenses des funérailles et de l'enterrement dans l'église de la Trinité avaient déjà été strictement réglées par le testament. Claude



ÉTUDE D'APRÈS NATURE.

Dessin à la plume lavé de bistre. *(British Museum.)*

n'ajoute donc rien à ses premières dispositions, si ce n'est l'obligation de faire célébrer cinquante messes pour le salut de son âme dans l'église de Saint-Denys de Chamagne huit jours après que la nouvelle de sa mort sera parvenue dans son pays natal.

En lisant les codicilles et en se rappelant les dispositions déjà assez compliquées du testament, on comprend que la succession de Claude ait été difficile à débrouiller ; il est même très probable que les procès qui en découlent ne sont pas encore terminés, comme M. Charles Blanc l'a affirmé, dans sa biographie de Claude, d'après les informations d'une personne qu'il ne nomme pas.

Ceux qui doivent profiter des dispositions principales des codicilles et du testament sont toujours les mêmes. Agnès, ce personnage inconnu jusqu'à présent, la fille ou du moins la fille adoptive du peintre, vient la première; le neveu Jean, celui qui dirigeait la maison de Claude et lui achetait même ses couleurs et ses pinceaux, lui succède ; puis vient un autre neveu, Claude, fils de Melchior Gellée. Mais la dernière clause du testament avait divisé le restant des biens en deux parts entre les deux frères du peintre, Melchior et Denys; cette clause est remplacée dans les codicilles par une autre qui déclare qu'ils ont été divisés en trois et les divise en quatre, dont l'une doit revenir à Jean. A qui donc les trois autres parts? Il y en a une pour Melchior, une pour Denys, et une pour Jean ; quant à la part qui reste, la quatrième, qui doit en profiter? Nous voilà, ce me semble, en plein procès.

Quel était le père de Jean? Était-ce Denys ou Melchior ? Ou faut-il supposer qu'il existait encore un troisième frère non nommé dans le testament ? Baldinucci parle, il est vrai, d'un certain « Giovanni », l'aîné de la famille, un graveur sur bois, qui s'était établi à Fribourg, et chez qui Claude est censé avoir appris les éléments du dessin. Ce personnage un peu légendaire a-t-il réellement existé, et était-il le père de ce Jean Gellée, qui avait la main sur tout dans la maison du peintre? Cela est possible, mais cela n'est pas certain. On peut cependant produire un argument qui semble confirmer l'hypothèse de l'existence d'un troisième frère. Nous avons dit que Claude, dans les codicilles, ordonne

que le quart de ses biens soit donné à Jean, et que ces biens soient divisés à cet effet en quatre parties, au lieu d'être divisés en trois, conformément aux dispositions prises dans son testament. Or, on a beau chercher dans le testament; on n'y trouve pas cette division en trois : au contraire, par la dernière clause, Claude appelle Melchior et Denys (ils ne sont que deux) à partager entre eux tout ce qui reste de ses biens, après que les droits des légataires auront été satisfaits. On se demande si le nom d'un autre, d'un troisième frère, n'a pas disparu du testament par suite d'un oubli du malade ou du notaire ; oubli qu'on n'a jamais eu l'occasion de rectifier, car en faisant les codicilles on ne s'est pas donné la peine de consulter le testament : non seulement plusieurs objets, comme les médailles d'or du pape Innocent, se trouvent légués dans les deux actes, mais encore, pour fixer la date du premier document, Claude est obligé de faire appel à ses souvenirs de malade. Il dit qu'il l'a fait le 28 février 1663, ou dans un autre « più nero tempo ».

Quelle série de complications la clause des codicilles divisant le restant des biens en quatre n'a-t-elle pas dû engendrer ! Jean, comme fils de son père, — que celui-ci s'appelât Melchior ou autrement, — avait des droits sur un quart ; il héritait en son propre nom d'un autre quart, c'était (si son père n'avait pas d'autre fils) la moitié de la quotité disponible. Il recevait, en outre, tous les meubles à son usage, avec une crédence à son choix, plusieurs souvenirs de prix, vingt-cinq écus, et les patentes de huit lieux de mont; il devait aussi devenir propriétaire du coffre-fort. Il ne faut pas penser, cependant, que tout l'argent du vieux maître se trouvât dans ce meuble, car il avait, d'après l'histoire de Jean Dominique que nous venons de raconter, « gran danaro » à la banque du Saint-Esprit à Rome. Tant mieux pour les héritiers usufruitiers, s'il en était ainsi ; sinon, on ne voit vraiment pas trop de quoi ils auraient été appelés à hériter : presque tout le mobilier a dû passer dans les legs spécifiés ; quant aux vingt-cinq patentes, si l'on en déduit la part destinée à Agnès et celle de Jean, il n'en reste plus que trois. Les codicilles, il est vrai, datent de 1670, et il n'est pas impossible que la fortune du peintre, qui, aussitôt remis

de ses attaques de goutte, travaillait de plus belle, se soit considérablement accrue pendant ses dernières années.

Agnès, on se le rappelle, n'avait que l'usufruit des trois lieux du mont Novenale : ses enfants devaient hériter des onze lieux du mont Saint-Bonaventure. Après sa mort, les autres patentes devaient passer à Claude, fils de Melchior. La part de celui-ci, dans la succession, était assez mince, quoique son nom fût inscrit et dans le testament et dans les codicilles. Vingt-cinq écus avec un tableau et une médaille d'or constituent un legs qui ne l'avantage pas beaucoup sur ses sœurs, héritières de vingt écus chacune. Le père, Melchior Gellée, avait une nombreuse progéniture ; la nièce Anne était probablement aussi de sa famille ; puisque le vieux Claude, qui lègue quelques écus à ses enfants, ne laisse pas même un souvenir à leur mère, il faut penser qu'il lui avait déjà assigné sa part dans les dons qu'il fait aux filles de Melchior. Le caractère des menus cadeaux légués à Claude autorise à supposer qu'il y a eu des relations directes entre l'oncle et le neveu. Celui-ci aussi aurait-il quitté son pays pour se rendre à Rome? Y aurait-il vécu, comme Jean, auprès du peintre? A coup sûr, il n'était pas à la maison quand on envoya chercher Vannius pour constater la mort du Lorrain. Le nom de Claude ne paraît pas dans la déclaration du notaire, mais un troisième neveu, Joseph, y fait son apparition.

Joseph doit être ce Giuseppe Gellée, qui, d'après Baldinucci, étudiait la théologie à Rome, et qui lui fournit de précieuses indications sur les tableaux de Claude. Son nom ne paraît ni dans le testament, ni dans les codicilles, ce qui fait penser qu'il était nouvellement arrivé chez son oncle. Nous nous demandons, comme nous l'avons déjà fait à propos de Jean, de qui il était fils. De Denys ou de Melchior, ou de ce frère aîné que nous supposons avoir été le père de Jean ?

Mais laissons là ces discussions généalogiques qui n'ont en elles-même qu'un intérêt bien secondaire. La multiplicité des parents mentionnés dans le testament nous fournit le moyen de mesurer la bonté du Lorrain et la fidélité de ses affections. Les amis de Rome, la bienveillance si flatteuse des grands ne lui ont pas fait oublier ceux qui vivaient dans le lointain pays de Chamagne.



ÉTUDE D'ARBRES.

Dessin à la plume, lavé de sépia. (Collection Albertine.)

Et, ici, il faut observer que Claude dit simplement qu'il est né dans le pays, et non pas dans le château de Chamagne. Le château que lui ont donné, depuis, pour berceau, « the castle », de Payne et d'autres, est sans doute le fruit d'une exagération. Le mot *château,* dans le langage du midi, n'a pas la même signification que dans les contrées séptentrionales. Une bicoque qui a plus d'une pièce, vue sous ce beau soleil menteur, dont les effets ont été si heureusement appréciés par M. Daudet dans son *Tartarin de Tarascon,* devient tout de suite un « castao », et le château de Chamagne a bien pu être quelque chose dans ce genre[1].

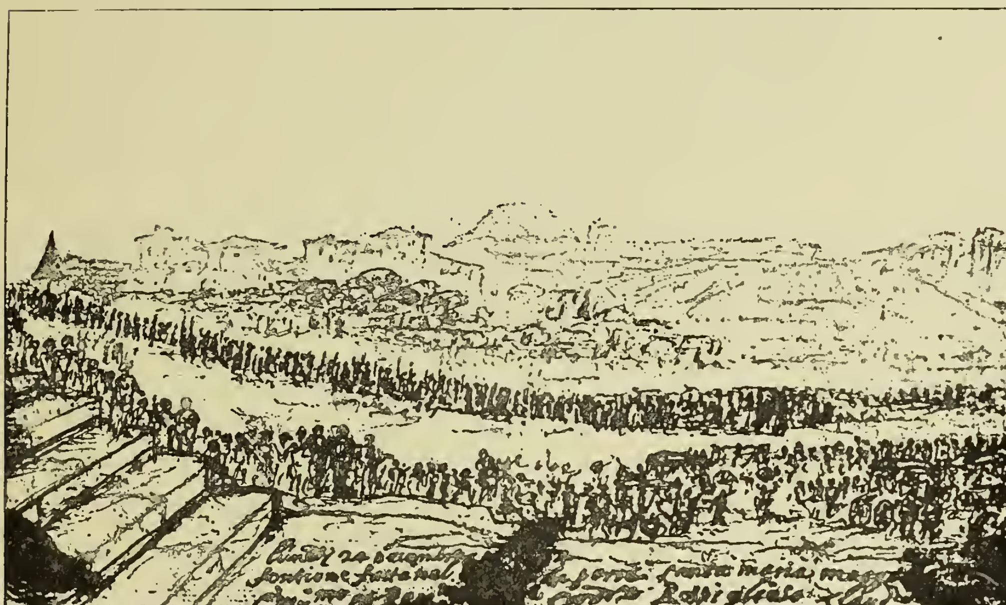
Rien d'ailleurs ne nous autorise à assigner une origine illustre à la famille Gellée, ni à croire que ce bon Claude, qui ne savait même pas écrire son nom correctement, et qui s'en réfère à l'usage de ses frères, pût s'enorgueillir outre mesure de sa naissance.

Ce n'est pas seulement pour sa propre famille que le peintre se montre excellent ; son affection pour les siens a pour corollaire une sorte de bienveillance pour tous ceux qui l'entourent, petits ou grands. Que ce soit le tout-puissant cardinal qui va bientôt ceindre la triple couronne, ou un humble tailleur, — personne, on ose le dire, n'est oublié, tant il tient à témoigner sa reconnaissance pour le moindre service qu'on a pu lui rendre. Les legs qu'il distribue comprennent presque toujours des tableaux, peints de sa main, ou de ces dessins d'après nature qui avaient alors encore plus de valeur que maintenant. De temps en temps, nous trouvons sur sa liste des copies d'après le Guide et le Dominiquin, — les deux maîtres qui à cette époque jouissaient de la plus grande vogue ; — puis une toile originale de Carlo Lorenese, cet élève de Vouet qui vivait chez les Muti et dont nous avons déjà parlé. On s'étonne de ne pas trouver d'autres noms, et surtout de ne pas rencontrer quelque ouvrage du Poussin, qui affectionnait beaucoup Claude, on nous l'affirme du moins.

Agnès paraît avoir été pour Claude une fille tendre et dévouée.

1. Le nom même du village de Château-Chamagne a pu contribuer à cette confusion. M. Émile Michel me fait observer que le mot « castello » employé par Baldinucci, ainsi que le remarque M. Meaume dans sa *Notice,* en invoquant le témoignage d'Alberti, était couramment pris dans le sens de bourg, gros village.

Espérons qu'elle garda un souvenir fidèle à celui qui avait été le soutien et protecteur de la fillette qu'il avait recueillie, qui avait bercé son enfance et assuré son avenir. Les autres héritiers de Claude paraissent l'avoir oublié assez vite, et Baldinucci nous assure qu'ils ne faisaient pas grand cas du *Livre de Vérité* quand le précieux recueil rentra dans leurs mains. Conformément aux dernières volontés de leur oncle, ils recouvrirent son tombeau d'une pierre sépulcrale



L'OUVERTURE DE SANTA MARIA MAGGIORE.
(*British Museum.*)

ornée de l'inscription obligatoire. Mais je crois qu'il y a une inexactitude dans cette inscription. On a vu qu'ils avaient fait chercher Vannius le 23 novembre pour ouvrir le testament et les codicilles, et que le notaire trouva dans la première pièce de l'appartement le corps de celui qui venait de mourir; or « obiit IX kalend : Decembris (c'est-à-dire le 25 novembre) », telle était la date inscrite sur les murs de la Trinité-du-Mont.

En ce qui concerne la fortune laissée par Claude, les détails du testament sont complétés par d'autres, donnés par Baldinucci : « Quoi-

qu'il eût tant gagné, dit-il, dans le cours d'une longue vie qu'il eût pu amasser des trésors, on rapporte qu'en raison de sa grande affection pour les siens, et des secours considérables qu'il leur donnait en tout temps, sa succession ne valait que dix mille écus. » Caracciolo, qui paraît avoir connu deux descendants de la famille [1], dont l'un exerçait la médecine à Rome en 1815, donne le même chiffre : la vente du *Livre de Vérité* s'explique donc facilement, quand on voit que la succession du peintre se réduisait, somme toute, à fort peu de chose.

Lorsque d'Argenville vit le recueil pour la première fois, Agnès était morte, et le *Livre* était retourné aux héritiers directs du peintre. « J'ai vu, dit-il, ce beau recueil à Rome, chez sa nièce (Anne ?), à Paris chez un marchand joaillier, et à Londres chez le feu duc de Devonshire, où il est actuellement [2]. » Plus loin, il nous apprend que les dispositions du testament avaient été exactement exécutées : « Le *Livre* avait été substitué par Claude à ses neveux et à ses nièces, qui n'ont pu le vendre à Louis XIV, quelques instances qu'ait faites le cardinal d'Estrées, son ambassadeur à Rome. La substitution finie, il a été vendu pour être envoyé au duc de Devonshire. »

Le fameux volume repose aujourd'hui dans la bibliothèque princière de Chatsworth. Claude s'y est élevé un monument plus durable que la dalle tombale de marbre blanc qui lui fut consacrée dans l'église de la Trinité-du-Mont. Cette dalle est restée jusqu'en 1798 à l'endroit où ses héritiers l'avaient posée. L'église de la Trinité fut alors

1. M. Meaume, en parlant des descendants de la famille Gellée, à Chamagne, dit : « Un honorable cultivateur est aujourd'hui (1871) maire de ce village. Il croit descendre d'un des frères de l'illustre peintre, sans pouvoir l'indiquer avec certitude. Aucun des Gellée vivant encore à Chamagne ne possède de papiers de famille, ni de documents quelconques se rattachant à Claude. » (*Le Peintre-Graveur français*, tome XI.) Je tiens de l'obligeance de M. Émile Michel des renseignements qui permettent d'affirmer qu'aujourd'hui encore il existe à Chamagne deux habitants portant le nom du Lorrain ; l'un, âgé de soixante-dix-sept ans, porte même son prénom, M. Gellée (Jean-Claude) ; l'autre, neveu du précédent, M. Gellée (François), est âgé de cinquante-huit ans, et comme ni l'un ni l'autre n'ont d'enfants, le nom est destiné à s'éteindre avec eux. Les archives paroissiales, antérieures à 1672, ont été détruites par un incendie, et des recherches faites pour M. Michel, il résulte que les registres de 1672 à 1682, date de la mort de Claude, ne contiennent aucune mention relative au célèbre paysagiste. M. Michel ajoute que ces indications lui ont été certifiées, à la fois, par le curé et par l'instituteur actuels de Chamagne.

2. *Vies des Peintres*, tome IV, page 60. Paris, 1762.

dévastée par les troupes de la République française[1], et le monument de Claude ne fut pas plus respecté que ceux des autres; plus tard, la France se fit un devoir de réparer le sacrilège commis par ses soldats. En 1840, sur la proposition de M. Thiers, les restes du grand paysagiste furent transportés, aux frais de l'État, dans l'église nationale de Saint-Louis-des-Français. Là, un monument fort simple fut érigé à sa mémoire; le piédestal, surmonté d'une figure allégorique de la peinture, porte une inscription qui nous rappelle que « la nation française n'oublie pas ses enfants célèbres, même quand ils sont morts à l'étranger ».

Le portrait de Claude, qui était dans la salle basse, ainsi que la réplique léguée par lui à l'église de Saint-Luc et Saint-Martin, a disparu, et je crois que celui dont nous avons donné la reproduction d'après la gravure de Sandrart est aujourd'hui le seul où les véritables traits du maître se trouvent conservés. L'aquarelle, collée sur la première feuille du *Livre de Vérité,* et qui a été reproduite par Earlom, est tout simplement exécutée d'après la gravure de Sandrart, à l'aide des indications sur la physionomie du peintre données par Baldinucci. On retrouve ces mêmes indications chez Caracciolo, avec d'autres qu'il semble avoir recueillies chez les descendants de la famille Gellée, à Rome, et qui complètent, pour nous, l'image un peu incolore que nous a laissée Sandrart : « Claude était, dit-il, de taille moyenne, bien fait, avec les yeux et les cheveux noirs. Sa figure était comme carrée, son nez long, l'ensemble de son aspect presque sévère[2]. »

Baldinucci, qui avait visité le vieux maître chez lui et qui avait vu dans ses mains son *Libro di invenzioni* ou *Libro della Verità,* nous assure que Claude laissa à sa mort plusieurs tableaux « coloriti al naturale » et cinq ou six grands livres de dessins d'après nature. Une étude sur sa vie et son œuvre serait donc bien incomplète, sans quelques pages tout spécialement consacrées à son *Livre de Vérité* et à ses dessins d'après nature. On ne saurait non plus passer sous silence les eaux-fortes du maître, dont quelques-unes sont tout aussi

1. Caracciolo, *Libro di Verità.* Préface.
2. *Ibid.*

belles, tout aussi expressives que ses tableaux. Nous nous sommes beaucoup occupés de Claude en Angleterre; nous l'avons exalté, nous l'avons déprécié, et il a souffert peut-être moins de notre blâme que de nos admirations; je voudrais essayer de voir vrai, et ne rien omettre de ce qui peut nous éclairer sur sa juste valeur : pour un homme tel que lui, pour un talent tel que le sien, rien ne saurait être aussi flatteur que la vérité.



CHAPITRE VI

Le *Livre de Vérité.* — Le marquis de Laborde à Chatsworth. — L'empereur de Russie et le duc de Devonshire. — Le *Livre de Vérité* chez Earlom. — Les filigranes et les inscriptions. — Dessins de Claude dans les musées publics et les collections particulières. — Recueil du Musée Britannique. — Reproductions de Lewis, de Braun. — Procédés employés par le maître. — Dessins d'animaux. — Dessins faits dans la campagne de Rome. — Académies. — Charles Claude.



ous ne saurions parler des dessins de Claude sans mentionner au premier rang la célèbre collection connue sous le titre de *Livre de Vérité;* et cependant la grande réputation de ce livre, quoi qu'on en dise, a fait du tort à la gloire de son auteur. Un certain public, passionné pour la vérité du détail dans l'interprétation de la nature, l'a interrogé dans ce sens. On a prétendu que le *Livre de Vérité* présentait un recueil d'études soi-disant d'après nature, et l'on s'est figuré que c'était dans les pages de ce recueil que Claude se renseignait lorsqu'il voulait peindre.

Rien de moins vrai, et, pour peu qu'on prenne la peine d'étudier l'œuvre du peintre, rien de moins vraisemblable. D'abord cette hypothèse est en pleine contradiction avec la légende, et la légende a toujours une certaine valeur quand elle n'est pas démentie par les faits. Les neveux de Claude affirmèrent en effet à Baldinucci que leur oncle réunissait, dans le *Livre de Vérité,* les études faites d'après ses tableaux, en vue d'empêcher la vente des pastiches qui se fabriquaient alors à Rome sous son nom. Ces dessins reproduisaient fidèlement, d'après eux, les compositions peintes par le maître, portaient les noms des amateurs qui les avaient commandées ou achetées, et formaient ainsi un registre facile à consulter. Ces assertions, toutefois, demandent à être contrôlées, car comment croire que ce recueil, qui a tant de raisons d'être, étant donné la manière

de travailler de Claude, n'ait dû son existence qu'à une sorte d'accident fortuit? Le marquis de Laborde a déjà exprimé des doutes là-dessus et, à mon avis, il n'a pas eu tort.

Ce fut en 1851-1852 que M. de Laborde visita Chatsworth et releva, avec autant de soin que le permettait le temps limité dont il disposait, les inscriptions tracées au revers des dessins du *Livre de Vérité*. Il publia ses notes dans les *Archives de l'art français* (tome Ier, pages 435, 436), et c'est avec son travail en main que j'ai, à mon tour, examiné le fameux recueil. Je croyais, de prime abord, qu'il n'y avait pas lieu, ainsi que l'avait affirmé M. Georges Duplessis, « de revenir sur ce travail ». Aussi fus-je à la fois surprise et ravie de voir qu'il restait encore beaucoup à glaner après mon prédécesseur. Je quittai le château, après y avoir travaillé plusieurs jours, avec les meilleurs souvenirs de l'obligeance extrême du bibliothécaire Sir James Lacaita; grâce à lui, j'ai pu examiner le *Livre de Vérité* dans le plus grand détail et emporter avec moi de nombreuses notes, — dates nouvelles et noms nouveaux, — à ajouter à celles qu'avait déjà prises M. de Laborde.

Ce n'est pas sans une vive émotion que j'ai touché ce recueil célèbre, dont l'histoire est presque un roman. Légué d'abord à la fille adoptive du peintre, à son Agnès bien-aimée, le *Livre de Vérité* passa ensuite aux héritiers légitimes de Claude, mais il leur était interdit de s'en défaire, et ils se virent obligés de refuser les offres magnifiques que leur fit le grand roi par l'entremise du cardinal d'Estrées. Ce fut à Rome, chez la nièce du peintre, que d'Argenville nous dit avoir vu le *Livre* pour la première fois; après la mort de cette dame on put enfin vendre le legs sacré, et l'historien des arts le retrouva à Paris chez un joaillier; de Paris, le volume passa en Hollande, où il fut acheté par le duc de Devonshire[1]. Avec l'entrée du *Livre de Vérité* dans la bibliothèque de Chatsworth, on croit voir arriver la fin de son odyssée. Point. Dans ces derniers jours encore un souverain est venu renouveler, mais sans succès, auprès du seigneur de Chatsworth, les instances jadis faites par Louis XIV auprès

1. *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, tome IV, pages 59 et 60.

de la nièce du peintre. Le duc de Devonshire a dû répondre à l'empereur de Russie qu'il aurait été heureux de l'offrir à Sa Majesté, à titre de don, mais que le *Livre de Vérité* lui ayant été légué, avec substitution dans sa famille, il ne pouvait ni le vendre, ni le donner.

A Chatsworth, donc, le *Livre* repose maintenant à l'abri de toute aventure. Mais avant d'être ainsi mis sous clef, il a passé deux ans, au siècle dernier, chez le graveur Richard Earlom qui, parmi la foule de ceux qui ont tenté de reproduire l'œuvre de Claude, a peut-être été le plus habile. Et cependant, qu'il est loin encore de l'original! Écoutons M. de Laborde. « Les deux cents lavis gravés par Richard Earlom et publiés en 1777 par John Boydell, sous le titre de *Liber Veritatis,* ont étendu, en la compromettant, la réputation du recueil admirable que possède le duc de Devonshire. Il est impossible de traduire d'une manière plus futile, plus insipide, plus monotone, en un mot plus banale, une collection de deux cents dessins, qui sont des chefs-d'œuvre par leur profondeur, leur sentiment, leur variété et leur distinction. »

En effet, si on a fait du tort à Claude en supposant que les compositions du *Livre de Vérité* étaient des études d'après nature, on lui en a fait encore plus en prenant au sérieux tant de reproductions infidèles. J'ai moi-même à adresser au graveur anglais des reproches bien plus graves que ceux qu'a formulés M. de Laborde. En examinant son travail à côté de l'œuvre de Claude, j'ai vu qu'il s'est permis assez souvent, et de la façon la plus impertinente, de changer des détails importants. Dans la charmante composition, le *Repos de la Sainte Famille,* peinte pour le cardinal Giorio, on voit un ange qui s'agenouille devant la Vierge et l'Enfant; Claude a placé dans sa main un bouquet de trois cerises suspendues à une seule tige : or cet emblème de la Sainte Trinité, qui avait sa raison d'être, a été remplacé par un gros paquet quelconque. Et il y a pis encore. Je viens de dire que Richard Earlom a eu sous sa garde, pendant deux ans, le précieux recueil des dessins de Claude. Je le soupçonne de les avoir presque tous retouchés pour faciliter son travail de graveur. Quelqu'un, et je crois que ce

doit être lui, les a tous fardés avec du blanc grossièrement appliqué, on dirait au moyen de la gomme et d'un grattoir. Trouvant, selon moi, trop de réserve, trop de tranquillité et de mesure, dans les effets de lumière qu'il avait à reproduire, et voulant les renforcer, voyant aussi que le blanc original avait, en plusieurs endroits, tourné au noir, Earlom a eu le triste courage d'essayer sa main sur presque toutes les merveilles du *Livre de Vérité*. En cherchant partout le même jeu de lumière à grand effet, il a remplacé par des contrastes à bon marché cette suavité pleine de distinction qui est comme le cachet du talent de Claude.

Quand on tourne les pages de ce recueil pour la première fois, on comprend, cependant, qu'un graveur qui voulait en tirer parti devant le public, et qui n'entendait mettre que deux ans à reproduire les deux cents dessins qu'il renfermait, ait forcément eu recours aux expédients faciles. Se servant presque exclusivement du bistre et de la plume avec des rehauts blancs, il a fallu chez Claude une extrême réserve dans l'emploi de ces moyens pour en obtenir toute la profondeur et la variété des effets voulus. C'est le blanc, toujours discrètement ménagé, qui nous dit le dernier mot du peintre, et là où le blanc a passé, les dessins ont si peu d'apparence qu'il nous faut nous résoudre à les sentir si nous voulons essayer de les voir. Quelques-uns sont restés intacts, et leurs notes claires n'ont pas changé ; ceux-ci se distinguent encore, non seulement par tout l'attrait des belles lignes que le peintre savait prodiguer, mais encore par cette magie irrésistible de la lumière dont il a deviné le puissant secret. C'est ce qui fait le grand charme des dessins de son *Livre de Vérité*, aussi bien que celui de ses tableaux, car ils ont pour la plupart — on pourrait même dire tous — quelque chose de poncif dans les détails, surtout dans ceux du premier plan, et c'est à la lumière merveilleuse répandue partout qu'ils doivent principalement la vie. Cette lumière dorée, qui fait palpiter les paysages silencieux des pays chauds, Claude a su se l'approprier avec une science consommée.

Quand on connaît le midi, on ne l'aime pas à demi. Il faut savoir se donner au soleil, se laisser emporter par l'infini du rêve qui vient



ÉTUDE D'APRÈS NATURE.

Dessin à la plume, lavé de sépia. (Collection Albertine.)

vous bercer, lorsque, assis sur les pentes des collines arides, on savoure les parfums enivrants du serpolet et de la lavande, se frayant un chemin à travers les fentes des rochers. Il faut frémir au premier coup de vent, il faut se désespérer lorsque la pluie commence à tomber, il faut frissonner si un nuage vient se glisser, ne fût-ce que pour un instant, entre la terre et le ciel calme où flotte l'extase. Les pins, les palmiers, le cyprès funèbre, le feuillage argenté des oliviers, nous empêchent de regretter le chant des oiseaux qui se cachent entre les feuilles vertes des forêts sombres du nord, et le gazon fleuri qui couvre sa terre humide. Là, c'est l'alouette qui monte en tournant sur elle-même, et perce les nuages de sa voix fraiche, encore tout humide de la rosée du matin; ici, c'est le grillon, la sauterelle aux ailes de feu, avec leur cliquetis monotone et saccadé, leur fredonnement incessant sur un ton aigu qui fait vibrer tout le pays embrasé par le soleil. Si, par hasard, le rossignol vient visiter au printemps les épais lauriers qui poussent près des maisonnettes blanches endormies, les volets fermés, aux alentours, au lieu de charmer, il trouble; il n'a plus, en effet, sa voix veloutée, et ses modulations, qui captivent l'oreille sous les frais ombrages du nord, prennent un accent étrange : on dirait une crécelle gigantesque qui donne l'alarme au pays et l'avertit, en l'éveillant, d'un danger pressant qui menace son sommeil mystérieux.

Peut-être faut-il venir du nord pour bien sentir le midi; peut-être faut-il avoir lutté avec la nature dans ce qu'elle a de rigoureux, pour apprécier dignement le charme qui la distingue lorsqu'elle s'offre aux désirs de l'homme, qu'elle l'enveloppe de ses chaleurs ardentes, et met l'étincelle de son propre feu au plus profond de son être. Peut-être Claude, s'il avait été un vrai méridional, n'aurait-il pas su nous interpréter le ravissement qui s'empare de ceux qui rêvent au pays du soleil, ce ravissement vague qui dénote le moment où s'accomplit le mystère de l'union de la nature avec l'homme.

C'est cet amour du rêve « ensoleillé » qui fait que les dessins et les tableaux les plus caractéristiques du maître sont ceux dont le vrai sujet ne se présente qu'au second plan. « Moi, dit son ami Joachim de Sandrart, j'aimais les rochers gigantesques, les sites sauvages et

grandioses, tandis que lui, il préférait des endroits d'où l'on voyait se dérouler les ondulations infinies de la plaine. » A chaque instant, en feuilletant les pages du *Livre de Vérité* on rencontre des traces de cette prédilection. De temps en temps Claude s'éprend des profondeurs de la forêt : il fait bon quelquefois sous les arbres touffus qui ne laissent passer du soleil qu'un mince filet doré, se balançant sur le gazon. Alors, toute une après-midi, le peintre suit les pâtres avec leurs troupeaux, et rapporte de sa promenade les motifs de paysages exquis qu'il reproduira plus tard, pour le cardinal Rospigliosi (L. V., 14), ou pour son ami Niccolò Canser (L. V., 40). Mais ces échappées dans les bois ne sont que de courtes infidélités : Claude en revient toujours avec des yeux qui cherchent l'infini et le soleil. Il lui faut toute la plaine de la campagne romaine baignée de lumière, et perdue dans le gris argenté du ciel.

Dans des douzaines de tableaux consécutifs, il s'acharne à exprimer la lumière planant sur l'espace, et s'il varie souvent sa méthode, le problème dont il cherche la solution est toujours le même. En somme, on peut constater, dans les dessins du *Livre de Vérité,* deux systèmes préférés qui reviennent souvent et qu'il semble employer selon qu'il désire donner plus ou moins de vivacité à l'aspect général de son tableau. Tantôt, comme dans son projet pour le *Moulin,* du palais Doria, les terrains, les arbres, les personnages mêmes du premier plan ne forment qu'une sorte de cadre noir, au delà duquel l'œil plonge sans que rien l'arrête, et cherche, à travers les mille voiles de l'atmosphère, la ligne magique qui unit le ciel et la terre. Si, au contraire, le peintre, au lieu de nous faire flotter dans le rêve, veut nous appeler à jouir de ce qui est la vie même, s'il tient à nous faire voir le soleil dans son plein éclat, alors, il pose contre le plus fort de sa lumière une tache noire. C'est ainsi que, dans sa belle composition le *Temple d'Apollon dans l'île de Délos,* nous voyons au centre du premier plan un groupe d'arbres s'élançant dans les airs et opposant les ombres obscures de leur vert feuillage aux tons les plus dorés et les plus délicats du ciel.

Le dessin (L. V., 119) que Claude a fait pour ce tableau a souffert

— mais moins peut-être que beaucoup d'autres — entre les mains du graveur. Il est du petit nombre de ceux qui sont intacts ou à peu près; tel est le très joli dessin la *Tempête* (L. V., 33), gravé à l'eau-forte par Claude lui-même et peint pour le duc de Bracciano, le chef de la famille Orsini et l'époux de la fameuse princesse des Ursins (1675). Quant à la plupart des autres, voici les notes que je rencontre à chaque instant sur mon carnet : « N° 58, les *Vendanges*[1], dessin sur papier bleu, de toute beauté, très ferme de ton, aux masses larges; l'eau qui se répand au second plan est comme une glace où se mirent les arbres et les tourelles qui bordent le rivage; mais tous ces détails n'empêchent pas l'ensemble d'avoir de la grandeur. Le sujet du premier plan est enlevé à l'emporte-pièce, avec de vigoureux coups de brosse, sur le fond qui est très clair, — malheureusement tout cela barbouillé par Earlom. » Et encore, à propos du n° 49, l'*Embarquement de sainte Paule,* l'un des quatre grands tableaux peints par Claude pour le roi d'Espagne, je vois ces mots : « Très beau dessin, complètement abîmé par les retouches ». Pour le reste, ce n'est qu'une question de plus ou de moins; les dessins sur papier blanc ne se prêtent pas toutefois avec autant de facilité aux opérations du graveur que ceux qui sont sur papier de couleur : c'est quand Earlom trouve sous sa main un ton propre à mettre son crayon blanc bien en relief qu'il ne sait plus se retenir.

Des deux cents dessins dont le *Livre* se compose, il y en a cent trois sur papier blanc, les quatre-vingt-dix-sept autres sont sur papier gris ou bleu. Ces deux papiers offrent la même épaisseur, tous deux portent des raies petites, légères; mais sur le papier bleu je n'ai trouvé que trois filigranes différents tandis que sur le blanc j'ai pu en relever neuf. C'est le papier blanc que le peintre a employé pour traiter les motifs des deux tableaux du pape Urbain (L. V., 13 et 14), les premiers de sa main dont nous connaissions la date (1639).

Il ne paraît pas, cependant, que Claude ait jamais choisi le ton de son papier selon l'effet qu'il voulait obtenir. Il semble plutôt avoir pris ce qu'il trouvait sous sa main, un peu au hasard, car il a tracé des dessins très poussés et d'autres très légèrement indiqués sur du

1. Voir : musée de Dulwich, n° 320.

papier blanc aussi bien que sur du papier bleu. Peut-être l'emploi de l'un ou de l'autre n'est-il qu'une question de date; il semble en effet que le peintre ait fait usage du papier blanc bien plus souvent au commencement de ses études, tandis que, au contraire, quand il s'agit de ses dessins d'après nature, nous verrons que ceux qui sont faits sur papier gris ou bleu appartiennent presque tous à une époque avancée de sa carrière.

Dans les inscriptions tracées sur le revers de presque tous les dessins du *Livre de Vérité* on peut facilement distinguer l'écriture de trois personnes différentes. Quelquefois, il y a aussi sur le recto des dessins des dates et des mots ayant trait au sujet, mais ces notes, sauf une seule exception, sont toujours de la main du peintre. Un griffonnage dans lequel on ne peut déchiffrer que le mot « incidare », et qui se trouve sur le ciel de deux des sujets gravés à l'eau-forte par Dominique Barrière, doit être de lui, mais toutes les autres inscriptions, — telles que *Sepurtur Santa Sabina,* qu'on devine plus qu'on ne la lit, au premier plan de l'un des tableaux peints pour le roi d'Espagne, — sont de la main même de Claude; son écriture est bien facile à distinguer de toutes les autres! Essayez d'en lire seulement quelques lignes et vous ne l'oublierez pas de votre vie! De temps en temps, il ne met que quelques lettres hiéroglyphiques au lieu d'un mot : « pour monsieur p. n. z. » (L. V., 115); « pour Anvers p. mbcz », ce qui ne rend pas notre tâche plus facile. On peut juger du reste par soi-même, d'après les fac-similés donnés dans le texte, des difficultés qu'une telle écriture doit présenter, surtout compliquée comme elle l'est par la fantaisie exceptionnelle de l'orthographe de Claude.

A côté de l'écriture du maître, s'en trouve une autre que je crois être celle de l'un de ses neveux; c'est une écriture qui n'est pas sans un certain air de parenté avec la sienne, mais qui se distingue par sa correction et sa régularité, et qui semble trahir une personne se croyant en droit de corriger ou d'amplifier à sa guise les notes du peintre. On reconnaît cette main dans le « Claudio fecit in V. R. », très nettement écrit sur plusieurs douzaines des dessins, en commençant par le n° 19. Elle paraît aussi dans l'inscription : « *quadro* fait pour monsieur

Fontenay », et dans plusieurs notes analogues tracées sur d'autres études. J'ai aussi rencontré la même écriture sur un dessin du palais Albani, à l'Albertina de Vienne, toujours un peu serrée, bien égale et dominée par des initiales élancées. En somme, cette écriture présente des particularités qui la distinguent également de celle de Claude lui-même et de celle d'une troisième personne qui paraît dans les noms français de « Lebrun » et de « Robert Gayer », dans la première partie de l'inscription et de la date (1648) écrite sur le n° 116, et, à ce que je crois, dans la seconde des deux séries de numéros qui figurent sur le revers de tous les dessins. Cette troisième écriture est très large et très fine, elle ressemble à une écriture française du siècle dernier et pourrait être celle du bijoutier chez qui d'Argenville nous dit avoir vu le *Livre de Vérité* avant qu'il ait été vendu au duc de Devonshire.

Des deux séries de numéros, la seconde n'est certainement pas du temps de Claude : jusqu'au n° 59 on la voit suivre exactement l'ordre de la première ; puis on dirait que le dessin 60 a été perdu, car l'ancien n° 61 devient le n° 60 et cette substitution d'un numéro à celui qui l'avait précédé continue régulièrement jusqu'à la fin du volume. Peut-être le *Livre* a-t-il été relié par les soins du bijoutier pendant son séjour à Paris, et le déplacement du n° 60 a-t-il occasionné cette modification.

Si nous examinons le *Livre* dans son état actuel, nous découvrons que plusieurs cahiers ont été cousus ensemble pour former un volume. Sur le feuillet 185 on lit : « J'ay fini ce présent livre ce jourdhuy 25 du mois de... 1675 à Roma » ; mais cinq ans plus tard, sur le revers d'un dessin fait en 1677, Claude écrit : « Ce présent livre aupartien a moy que je fait durant ma vie Claudio Gillée dit le Lorane a Roma ce 23 avril 1680 ». D'après la seconde de ces deux inscriptions, il est clair que c'est le peintre lui-même qui a réuni toute la collection vers la fin de sa vie, et il est évident aussi que, s'il essaya de placer les divers fascicules dont elle se compose selon leur ordre chronologique, on n'a pas trop respecté son arrangement. La reliure, comme l'a déjà remarqué le marquis de Laborde, quoique ancienne, n'est certainement



ÉTUDE D'APRÈS NATURE,
lavée d'encre de Chine et de sépia. *(British Museum.)*

pas contemporaine du volume. Les feuillets ont été dérangés. Quand un dessin ne porte pas de date, on ne peut pas déterminer l'époque de son exécution ni tirer aucune induction de l'endroit où il a trouvé place dans le *Livre de Vérité*. Les dates, du reste, ne sont pas nombreuses ; sur les deux cents dessins, plus de la moitié est restée sans mention aucune. Les notes qui les accompagnent ne donnent presque toujours que les noms des amateurs pour qui Claude a exécuté les tableaux correspondants[1] ; considérées en elles-mêmes, ces notes autoriseraient à croire que les dessins n'ont été faits que dans le but de former un registre de l'œuvre du peintre.

Si l'on veut arriver à connaître la vérité entière, je crois cependant qu'il faut rapprocher les dessins du *Livre de Vérité*, non seulement des tableaux de Claude, mais aussi des études d'après nature qu'il produisit en si grand nombre dans sa jeunesse et vers le milieu de sa carrière. Nous verrons alors que les dessins placés dans le *Livre* présentent presque toujours des variantes, quelquefois légères, mais parfois aussi assez considérables pour nous avertir qu'il ne faut pas les regarder comme de simples croquis d'après des tableaux originaux. Ils doivent être plutôt des adaptations de ses études d'après nature, développées dans le sens de ce qu'il appelait lui-même sa « pensée ». Ainsi, nous trouvons chez M. Seymour Haden, à Londres, une étude pour le célèbre tableau du *Moulin* qui, selon l'inscription du revers, avait été envoyé par Claude à M. Passart, de Paris, un Français probablement identique au maître des comptes qui fit, nous dit Félibien, de si nombreuses commandes au Poussin[2]. C'est un dessin à la plume et au bistre qui n'a très certainement pas été exécuté d'après nature, mais qui offre une parfaite ressemblance avec ceux du *Livre*; Claude le décrit lui-même comme le « dessine et pancé du taubleau du prince Panfille », phrase qui, à ce qu'il me semble, indique assez clairement qu'il faut y voir le projet du tableau et non pas un dessin fait après coup pour en enregistrer la propriété.

1. Baldinucci dit que les prix des tableaux s'y trouvaient consignés avec les noms des acheteurs, mais il se trompe.

2. Voir page 41.

Tout nous porte à conclure que le maître faisait d'habitude deux sortes d'études préliminaires. Il mettait les plus grands soins à exécuter des études d'après nature ; s'il ne réussissait pas toujours à reproduire avec la brosse aussi bien qu'avec la pointe les détails qu'il observait, il n'en est pas moins vrai qu'il faisait des efforts très sérieux dans ce sens. De ces études faites d'abord d'après nature il tirait des matériaux qu'il employait selon le jeu de la fantaisie, exceptionnellement personnelle, que nous voyons à l'œuvre dans les pages du *Livre de Vérité*. Là, elle se promène à travers le pays des souvenirs, avec un sentiment absolument inné de l'harmonie des lignes ; là, les impressions dominées par une imagination enthousiaste sont reproduites avec toute la sagesse et la modération imposées par une instinctive et vigoureuse entente du tableau. Ainsi, fortifié d'abord par de solides études faites au grand air, en plein midi, ou au clair de lune, après avoir gravement interrogé sa pensée et pesé les moyens d'y répondre, Claude se mettait à peindre. Quand il s'est senti menacé par des contrefaçons plus ou moins habiles, les dessins dont il s'était servi, pour déterminer l'ordonnance générale et essayer l'effet cherché, se trouvèrent tout prêts à servir de registre et à fournir des preuves irrécusables contre les faussaires. Mais ce serait rabaisser la personnalité de l'artiste que de supposer que les beaux dessins qu'il montrait fièrement dans sa vieillesse à des amis tels que Baldinucci n'aient été faits que pour être consultés quand il s'agissait de donner un démenti aux imitateurs trop habiles, dont les toiles « nella maniera del Lorenese » figurent encore dans les inventaires de presque toutes les grandes maisons de Rome.

Si le *Livre de Vérité* nous offre le moyen unique d'étudier ce qu'on peut appeler le côté méthodique du talent de Claude, on peut dire aussi que la belle collection de ses dessins d'après nature, au Cabinet d'estampes du musée de Londres, est seule propre à nous révéler tout ce qu'il y a de personnel et de moderne dans sa manière d'envisager la nature. Dans plusieurs collections privées, dans les musées de Florence, de Munich, de Paris, de Vienne, de Pesth ; dans la Bibliothèque de la reine, à Windsor ; chez des amateurs tels que Monseigneur le duc

d'Aumale, M. Armand, M. Dutuit, M. Roupell, M. Malcolm et M. Heseltine; partout, en un mot, on trouve des dessins de Claude. Nulle part, cependant, on ne les voit en si grand nombre qu'au Musée Britannique. Au Louvre, en comptant ceux de la réserve, il peut y en avoir une vingtaine; M. Malcolm en possède une douzaine; l'Albertine en a plus de quarante, dont quelques-uns sont fort beaux, mais, à Londres, ils se chiffrent par centaines.

On dirait toute une vie de travail renfermée dans ces cahiers, prête à rendre compte de son activité pour peu qu'on veuille les interroger. Et ce trésor sans prix a été acheté en bloc, au siècle dernier, pour une somme insignifiante. Un certain M. Binda se trouvait à Madrid, il y a bientôt cent ans, lorsqu'un marchand lui apporta cette collection inestimable[1]. M. Binda l'acheta et la revendit peu de temps après à M. Payne Knight, alors directeur du Cabinet des estampes. En 1824, quarante dessins de choix furent reproduits en aquatinte et réunis en volume par le graveur Lewis, qui, deux ans plus tard, fit encore paraître un second volume contenant cinquante-deux autres reproductions exécutées dans le même genre. On approuva fort ce que Lewis avait fait, et les registres du musée contiennent les compliments exagérés adressés au graveur par les conservateurs sur son habileté et sur la perfection de son rendu. Je ne sais si les conservateurs d'aujourd'hui partageraient l'enthousiasme de leurs prédécesseurs, mais si l'on met les reproductions de Lewis en regard des dessins de Claude, on ne peut s'empêcher de regretter que le peintre ait été aussi mal interprété. Les reproductions de Lewis, quelque bien intentionné que fût l'auteur, montrent — en les exagérant — les mêmes défauts que les reproductions, par Earlom, des dessins du *Livre de Vérité*. On ne saurait dire que ce ne sont pas des copies bien fidèles; l'œil n'est pas blessé par des incorrections, mais fatigué par une faiblesse accablante qui ne trouve ni les moyens, ni la force d'accentuer à propos, de tracer nettement une ligne, ni de bien indiquer un plan. Il en résulte une monotonie déplorable, une absence de caractère, de vie,

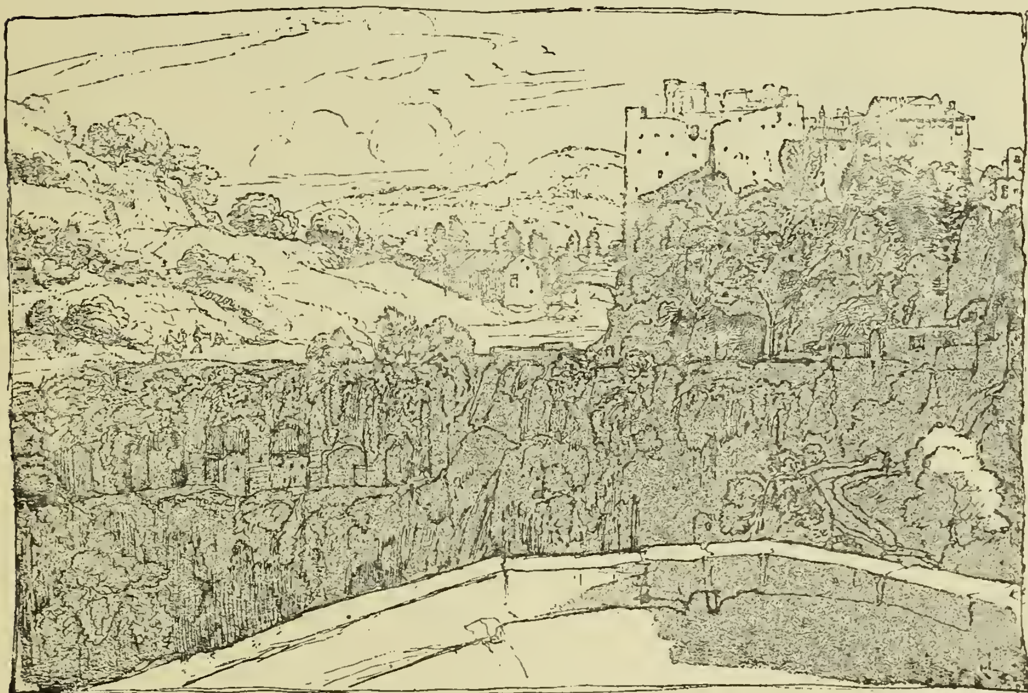
1. Voir, sur les dessins de Claude au Musée Britannique, le *Somerset House Gazette*, tome Ier, page 345, et tome II, page 189.

une sorte de travestissement; ce sont des renseignements utiles pour fixer nos souvenirs, mais qui ne donnent qu'une idée bien faible du talent particulier de Claude. Et Lewis n'en était pas à son coup d'essai; déjà, en 1809, il avait gravé tous les dessins de Claude à la Bibliothèque royale, et il en avait fait une collection qu'il publia chez Chamberlayne. Son travail était, il est vrai, en progrès sur les affreuses reproductions qu'Arthur Pond exécuta à diverses reprises, pendant le cours du siècle précédent, d'après les dessins de Claude conservés dans les collections particulières de l'Angleterre, mais il ne dépassait pas les bornes d'une correction timide et banale.

De nos jours, l'habile photographe Braun a aussi tenté de reproduire les dessins de Claude; son entreprise a été couronnée d'un succès relatif. Quelques-unes des quarante pièces qu'il a portées sur son catalogue sont même fort réussies; malheureusement, les plus beaux dessins ne sont pas toujours ceux qui sont les mieux venus. On doit regarder comme les dessins les plus parfaits, ceux qui sont lavés au bistre; Claude les a faits dans la plénitude de son talent, avec une suprême liberté de main. Quelquefois, les premiers traits sont arrêtés à la plume, mais assez souvent il se fie entièrement à son pinceau, et le tout est enlevé à coups de brosse. Il a aussi une certaine façon d'appliquer ses couches de couleur sur le papier encore mouillé, qui produit un effet merveilleusement plein et gras. Ce sont justement ces dessins-là que la photographie ne saurait reproduire; les mieux conservés sont ceux qu'il est le plus difficile de bien rendre. Les sombres profondeurs qui, dans le dessin, sont encore illuminées par les reflets du soleil, deviennent, dans la reproduction, des ombres mortes, des taches noires sans vibration, sans physionomie. Ce n'est que quand la beauté primitive a disparu sous l'action de la lumière, que les tons supérieurs se sont affaiblis et que les dessous apparaissent nettement à travers le bistre fugitif, que le procédé arrive à nous rendre assez fidèlement l'image de ce qui en reste. Avec les dessins à la plume, au contraire, ce moyen de reproduction a beau jeu, pourvu qu'ils ne présentent pas de rehauts blancs; s'il y a du blanc, et dans les dessins de Claude il y en a presque toujours, la photographie est

impuissante à nous donner la note juste; le blanc devient du noir, et tout l'effet de l'original est retourné à contresens.

Nous avons vu que les procédés employés par le peintre dans le *Livre de Vérité* sont fort simples; dans ses dessins d'après nature, au contraire, il recourt aux ressources les plus variées, quelquefois en les mélangeant sans façon. Le crayon, la plume, le pinceau, la mine de



LA FORTERESSE DE TIVOLI.
Étude à la plume, lavée de bistre. *(British Museum.)*

plomb, lui sont également familiers, et si l'on entreprend de classer ses dessins, l'emploi de ces différents moyens nous aide à établir un certain ordre chronologique en rapport avec les dates qui ne sont, malheureusement, que trop rares. D'après cette classification, quelque peu arbitraire, il paraît probable que dans les commencements Claude se servait presque exclusivement de la pointe soit de la plume ou de la mine de plomb; peu à peu il prit l'habitude de faire des croquis au lavis en arrêtant seulement à la plume les contours de son

dessin. Ce dernier procédé avait pour lui un attrait particulier; nous le voyons en faire usage pendant tout le cours de sa vie. A l'apogée de son talent, il se fia, quelquefois, absolument à son pinceau en se servant du bord séché de son lavis pour indiquer les contours; il aborda même l'aquarelle proprement dite, et il y a, au Musée Britannique, tel dessin d'une ancienne porte de Rome (n° 0.0.7-162), aux pierres grises couronnées de feuilles vertes et enlevées sur un fond de ciel bleu, qui pourrait passer pour l'un des débuts de l'École anglaise au siècle dernier. Plus tard, Claude reprit la plume avec ses lavis au bistre, à l'encre de Chine et à l'ocre rouge ou jaune, avec ses rehauts blancs, et en outre dans les ombres ses larges hachures croisées à la sanguine ou au crayon. Vers la fin de sa vie, son travail devint de plus en plus hâtif; le trait des dessins de sa dernière période a perdu toute finesse et tout caractère.

Plus il vieillissait, plus Claude affectionnait les sujets à figures, qu'il avait toujours été dans l'impossibilité de traiter d'une manière satisfaisante. La collection de la reine, à Windsor, nous offre une de ces scènes classiques — la *Rencontre d'Énée et de Didon* — telles qu'il en essayait souvent avec sa main de vieillard à la fois lourde et tremblante; le dessin est daté de 1680, et ce doit être vers la même époque qu'il exécuta toute une série d'illustrations de l'*Iliade,* dont on retrouve plusieurs pièces au Cabinet d'estampes de Londres. Tantôt il copiait ses propres compositions, les projets de tableaux remontant à sa jeunesse. Ainsi, nous le voyons refaire (voir les reproductions d'Arthur Pond) le dessin de Tobie et de l'ange peint pour le roi d'Espagne une trentaine d'années auparavant. Sa passion pour les animaux le poursuivit aussi jusqu'à ses derniers jours. Dans son âge mûr, il s'était acharné à peindre d'après nature ce *Troupeau pris dans un filet,* gravé par Beke, avec tous les honneurs, en 1760, mais qu'on ne saurait prendre trop au sérieux, pas plus que d'autres études. Dans la suite, ses essais dans ce genre devinrent presque ridicules, et nous n'avons pas besoin d'une date sur le *Pâtre avec deux vaches,* qui se trouve dans la Bibliothèque de Windsor, pour y voir l'une des dernières œuvres du maître.

Si je n'ai réussi à trouver de date sur aucun des dessins à la



ÉTUDE D'APRÈS NATURE.

Dessin à la plume, lavé de sépia. *(British Museum.)*



pointe pure, j'ai du moins eu le bonheur de découvrir, dans la belle collection de M. Roupell, trois dessins de Claude qu'il a bien certainement exécutés en 1627. Ce sont des croquis à la plume, avec des lavis au bistre et des rehauts blancs, tous trois tracés sur du papier blanc du même format; on dirait que ce sont des feuillets ayant fait partie, jadis, du même volume. Le sujet de la première de ces trois études est facile à reconnaître, c'est le *Vieux Port de Marseille* (voir page 1), dont Claude aura fait un dessin, quand il s'y est arrêté, à son retour de Nancy, en attendant le moment de partir, avec la famille Errard, pour Rome. En examinant les deux autres études, on se demande comment Claude a pu s'occuper de dessiner des rangées de petits bâtiments n'offrant ni intérêt, ni caractère, « de vraies maisons de lazaret ! » est-on tenté de s'écrier, et, en effet, telle est la clef de l'énigme. Au bas de l'une d'elles, on voit les mots, écrits par le peintre : « Claudio fecit a Civita Veccia. » Sans doute, nous avons là deux croquis qu'il s'est amusé à faire pendant la quarantaine à laquelle il fut soumis en Italie après son voyage de Marseille : ces deux dessins ont donc un double titre à notre attention. Ils ne se distinguent pas seulement par leur valeur biographique, ils nous permettent aussi de constater positivement ce qu'était la manière de Claude à une époque sur laquelle nous ne possédons pas de document authentique.

A mon avis, plusieurs des dessins à la pointe pure qui se trouvent au Musée Britannique ont dû prendre naissance avant les croquis du lazaret de Civita Vecchia. Il y a de nombreuses représentations, très étudiées, d'arbres et de fleurs; des pins d'Alep finement touchés à la plume et légèrement arrondis par des ombres au crayon; des cyprès dont les colonnes élégantes s'enlèvent sur un fond de feuillage moins sévère. Puis on voit la *Fortezza de Tivoli* (n° 0.0.6-78), dessinée d'une plume très fine et pleine de petites recherches, et un *Intérieur de Saint-Pierre* (n° 0.0.7-152), au crayon, abondant également en détails minutieux. Tantôt, on ne trouve que des branches d'arbres détachées, indiquées par un coup de crayon délicat et un peu timide, sur du papier blanc; après vient le tour des simples feuilles, des fleurs, le tout élaboré avec autant de soin que de goût. Plusieurs études de fleurs et

de feuilles, au crayon avec lavis au bistre et rehauts blancs sur papier bleu ou vert grisâtre, sont d'un choix exquis; mais, avec l'emploi de ce papier d'un ton foncé, et du crayon blanc, je crois que nous touchons à la seconde manière de Claude.

Il commence alors à formuler plus nettement ses aspirations; quand il s'attaque aux larges ondulations de la campagne romaine, il ne craint plus d'accentuer, de faire ressortir la division en trois plans; il se sert de sa plume pour en déterminer les contours, et résume l'effet général au moyen d'un lavis très léger.

Peu à peu, son activité prend de plus vastes proportions. On le voit sans cesse courir la campagne romaine. Parfois aussi il se retire dans les sites pittoresques et sauvages, où les petites villes des montagnes, perchées au sommet des rochers, et entourées par les pics volcaniques d'Albano ou de Nemi, s'élèvent fièrement au-dessus du soleil couchant. Mais c'est à Tivoli surtout que l'artiste se plaît; il y travaille beaucoup et note lui-même sur ses dessins les endroits où il a choisi son point de vue. Les mots *Fortezza di Tivoli* (voy. page 143) se lisent encore sur un grand dessin au bistre et à la plume (n° 0.0.6-80); le site du Temple revient souvent dans ses études, et à chaque instant on reconnaît les solides tours du *Castello* de Pie II.

De Tivoli, Claude se rend de temps en temps à Subiaco, où, de nos jours encore, les frais ombrages de l'ancienne villa de Néron attirent en été les paysagistes. Parfois il se fait accompagner dans ses promenades par un ami, peut-être Sandrart. Ce n'est pas toutefois ce dernier qu'on voit assis aux côtés du peintre, dans un beau dessin au bistre (n° 0.0.6-72), où Claude s'est représenté, le crayon à la main, sous les arbres, au bord de la route qui suit le cours de l'Anio; la rivière coule devant lui, encaissée entre une double rangée de hauteurs, et, sur la route, à ses pieds, on lit une inscription tracée de cette grosse écriture, qui peu à peu nous est devenue familière. Le peintre commence assez couramment : « Claudio fecit », puis ajoute avec un effort visible : « Strada di Tivoli a Sobiacho l' anno 1642 ». Or, en 1642, Sandrart était retourné dans son pays, et c'est un autre compagnon que Claude a dû choisir pour ses courses à travers champs.



ÉTUDE DE FLEURS ET DE FEUILLAGES.

(British Museum.)

En continuant de feuilleter ces merveilleux dessins, nous voyons que, de temps en temps, Claude sort de Rome du côté opposé. « Claudio fecit per il Viage de Civitavecia », telle est l'inscription d'un curieux dessin où il a mélangé le bistre, la sépia et l'ocre rouge; mais la triste Via Aurelia, la campagne inculte, le désert du nord, le fatiguent bientôt; il tourne le dos à Bracciano et à Tolfa, pour courir de nouveau vers les horizons dorés du midi, et se réfugie, comme son protecteur le pape Urbain VIII, sous les bois séduisants de Castel Gandolfo. De là, les ruines classiques, les sombres monuments de la Via Appia, ou la Via Latina, toute bordée alors d'oliviers (n° 0.0.6-88), le ramènent à la Ville éternelle; il s'arrête devant le tombeau de Cæcilia Metella; il contemple la coupole de Saint-Pierre qui domine l'horizon (n° 0.0.7-151), se retourne vers « Monte Cælio et Mon Palatin » (n° 0.0.7-158), et revient sur ses pas en se rapprochant de la ville. Devant l'arc de Titus il fait de longues stations, et, à maintes reprises, dessine le Colisée, à moitié enseveli sous les décombres. Le Forum Romanum et ses monuments donnent lieu à des études soignées; je citerai entre autres celle qui a été reproduite en 1636 dans une eau-forte célèbre, le *Campo Vaccino*[1].

Au point de vue de l'archéologie, les dessins de Claude n'offrent pas moins d'intérêt qu'au point de vue de l'art; ils contiennent souvent des vues de monuments classiques à moitié ou entièrement détruits depuis; les indications que l'artiste nous donne sur leur état montrent un observateur exact et fin qui a pris ses notes sur les lieux mêmes, avec une fidélité et un soin irrécusables. Mais ce n'est pas seulement le passé classique qui l'attire. De jolis croquis d'églises et de maisons anciennes entourées de leurs jardins prouvent sa parfaite impartialité; il savait voir le beau n'importe où il se trouvait. Dans l'intérieur de la ville, aussi bien qu'à la campagne, de précieux renseignements sur les monuments du passé sont mêlés à des notes fugitives d'un tout autre caractère. Partout, dans les rues et sur les quais comme dans les champs, ses yeux sont toujours en quête de nouvelles impressions. *Ripa grande* (n° I. F. 2-156) est le titre d'un étonnant effet de

1. Voir page 37.

lumière, — étonnant parce que tout y est fait de rien, — un bout de papier jaune, un peu de bistre, voilà tout le tableau.

Rien de plus rare, dit Diderot, et cela est encore vrai, « que l'unité de la lumière dans un tableau, surtout chez les paysagistes ». Grâce à son instinct merveilleux, cette unité se trouve toujours dans les dessins de Claude, et ainsi ses études, même les plus simples, deviennent des tableaux, tandis que trop souvent les plus beaux tableaux de nos maîtres modernes ont l'air d'études. Plus d'une fois, dans ses charmants croquis des petits ports qui se succèdent sur le Tibre en allant vers Ostie, on croit reconnaître le motif complet de l'*Embarquement de sainte Ursule* ou du *Départ de la Reine de Saba*. Il existe, entre autres, au bistre et à la plume sur du papier rosé, une étude d'un lever de soleil qui dore les eaux d'une de ces criques (n° 0.0.7-160). Le port est fermé à droite par des rives ombragées; sur le premier plan, à gauche, on aperçoit les proues de deux bateaux; une barque de plus au centre, ce sera le *Matin de l'Empire romain*, tableau qui ne pourra que rivaliser avec la belle qualité de la lumière qui éclaire cette petite étude.

Les choses de la mer à leur tour ont été l'objet d'études assidues. A plusieurs reprises, Claude reproduit dans leurs moindres détails les embarcations qu'il a sous les yeux. Ce qu'il a appris en étudiant de vulgaires bâtiments de commerce lui servira plus tard pour mettre en scène les superbes vaisseaux destinés à attirer les torches des Troyennes furieuses; une flottille de pêcheurs sous les murs d'une vieille ville fortifiée deviendra le modèle des fiers trois-ponts qui ne doivent porter que des héros et des reines.

Ces études de marine n'ont pas toutefois le privilège de l'absorber tout entier. A aucun moment, Claude ne néglige de rechercher la structure exacte des arbres, des feuilles, des fleurs, qui mettront dans ses paysages l'accent de la vérité : parmi les dessins qu'il nous a laissés, ceux qui ont pris naissance vers le milieu de sa carrière offrent la touche la plus magistrale. Ce ne sont qu'arbustes, broussailles poussant entre des rochers arides, des groupes d'arbres de toute espèce; pour les bien rendre, il a appelé le pinceau au secours de la

plume; il a demandé à l'encre de Chine de calmer et de délayer les tons chauds du bistre. Une étude de pins et de cyprès (nº 0.0.6-114), croissant sur la pente d'une montagne, au-dessus d'une route, mérite d'être citée pour sa facture curieuse et pour la tendance qui s'y révèle de chercher la couleur même en n'employant que des tons neutres. Le trait est au crayon, soutenu par un lavis de bistre, mais le bistre est tellement mélangé avec l'ocre rouge qu'on voit la terre ferrugineuse s'échauffer sous le ciel ardent; l'illusion, pour peu qu'on veuille s'y prêter, est complète. Un autre dessin, une étude de pins et de cèdres du Liban (nº 0.0.7-165), au bord d'un étang près duquel s'élève un petit bâtiment entouré de cyprès, est nuancé de rouge employé dans les mêmes intentions. Le plus beau peut-être de ces dessins, — où, à force de contrastes habilement ménagés, l'encre de Chine joue le rôle du vert et où le blanc du papier a presque la chaleur de la lumière, — c'est la vue d'une route (nº 0.0.7-159) qui court autour d'une mare d'eau dormante et se perd au loin entre une double rangée d'arbres, en décrivant des sinuosités comme un ruban déroulé; à droite, dominés par de hauts peupliers, se dressent les ormes taillés en haie; à gauche, une rangée de saules, coupés en têtards, laisse voir, entre leurs troncs, à travers des espaces inégaux, des échappées de campagne adorables, indiquées par la main sûre d'un homme qui sent et voit en artiste.

La grande variété de tons colorés et chauds que Claude a su obtenir avec l'ocre rouge, le bistre et l'encre de Chine, dans ce petit coin de tableau, indique une entente souveraine des valeurs et le coup d'œil d'un praticien consommé. Jamais, dans ses dessins, on ne trouve de rapports faux; la plus jolie tache ne lui fera pas perdre la tête, et n'obtiendra pas de lui un regard de plus qu'elle ne mérite au point de vue général. Toujours calme et tout entier à ce qu'il fait, on dirait qu'il ne peint que pour l'esprit et pour les yeux; mais on se tromperait : il y a du cœur dans l'œuvre de Claude comme il y en a dans l'œuvre de tout artiste en qui le peintre est doublé d'un homme.

En parlant des promenades entreprises en compagnie de Claude



ÉTUDE DE PAYSAGE.

Dessin à la plume, lavé de sépia. (Collection Albertine.)

et de l'échange fait de leurs dessins, Sandrart décrit, avec une prédilection bien marquée, un lever de soleil dû à la libéralité de son ami, et dont il avait refusé cinq cents florins. Il en dit merveille, nous donne des détails qui nous transportent au pays de la magie et finit par nous assurer que la perfection du rendu était telle que la nature elle-même y vivait partout. Dans le grand recueil qui nous occupe en ce moment, il n'y a certes pas de dessin où l'on puisse voir la rosée se sécher aux rayons de l'aurore, sentir la chaleur du soleil qui chasse les brouillards du matin. Mais, si l'éloge de Sandrart nous paraît empreint d'exagération, il faut nous rappeler que les grands hommes de second ordre semblent toujours avoir été prisés trop haut par leurs contemporains. Il est possible toutefois que ces contemporains seuls puissent connaître toute leur valeur, parce que c'est pour eux surtout que ces artistes travaillent : les hommes de génie, au contraire, les sommités de l'art vivent pour tous les temps et tous les peuples. Sandrart a vu dans l'œuvre de Claude tout ce que Claude lui-même a voulu y mettre, ce que peut-être nous y cherchons maintenant en vain.

Il est cependant certains aspects de la nature que Claude a sentis avec une telle justesse et une telle force que son œuvre conservera toujours sa haute valeur, même à côté (ne devrions-nous pas dire surtout à côté ?) des toiles des habiles paysagistes d'aujourd'hui. Là où les maîtres modernes nous étonnent par le rendu pénétrant du détail, il nous charme par la beauté de l'ensemble. Le vrai sentiment de la nature agreste lui tenait au cœur, quoiqu'il respectât toujours ce léger voile de poésie qu'une imagination émue glisse devant les yeux, ce voile que notre siècle a pris à tâche de déchirer. Parmi les paysagistes les plus distingués, il n'y en a pas un qui ait pénétré plus avant dans l'intimité de la nature ni qui ait su l'associer plus complètement aux impressions secrètes du cœur humain. Le calme serein qui nous enveloppe au coucher du soleil, les graves pensées du crépuscule, le trouble vague et la tristesse qui nous viennent peu à peu avec la sinistre obscurité de la nuit, ces trois moments, il les a traduits dans trois dessins du Musée Britannique avec une entente parfaite de

l'harmonie qui doit exister entre ce que l'on voit et ce que l'on sent.

Le premier de ces dessins (n° 0.0.7-202) est éblouissant de lumière : devant nous, un petit chemin, profondément encaissé, se perd en contournant des rochers dominés par un groupe d'arbres dont les branches élégantes se dessinent sur le fond clair du ciel ; plus loin, un peu à droite, une tour dont la noire silhouette tranche sur l'horizon dévoré par les feux du soleil couchant. Je dis « dévoré », mais peut-être le mot ne rend-il pas bien la sérénité avec laquelle tout s'efface, tout se perd dans des flots de lumière ; il n'est pas jusqu'à la note grave et sonore, produite par les murs de la tour, qui ne vibre à l'unisson, grâce aux reflets dorés qui illuminent ces sombres pierres. Dans le second dessin (n° 0.0.7-230), les ombres lentes du crépuscule s'étendent et recouvrent la voûte céleste d'une teinte uniforme que n'anime aucune note tranchée; on y voit le ciel froid et clair à travers les troncs des grands arbres qui s'élèvent au premier plan comme une rangée de colonnes gigantesques. Deux tours en ruines couronnent les hauteurs de droite, et au loin, dans la plaine, on aperçoit une petite ville qui dort au pied des collines bordant l'horizon[1].

En commençant ces deux dessins, Claude a d'abord pris la plume ; il a écrit d'une main sûre et légère les lignes qu'il voulait affirmer ; puis, comme d'habitude, il les a soutenues par des lavis de bistre et d'encre de Chine.

Pour exécuter la troisième composition (n° 0.0.7-212), l'artiste laisse la plume ; il veut fixer un effet si fugitif qu'il n'aura pas le temps de s'arrêter à en déterminer les contours. Les voit-on même, ces contours ? Ne les devine-t-on pas plutôt, quand la nuit arrive à grands pas et que tout est envahi par un commun mystère ? La soirée est déjà avancée lorsque Claude se trouve sur les hauteurs d'où il aperçoit dans la plaine le cours paisible du Tibre. En face, à gauche, une colline boisée, puis, en descendant vers la rivière, mille accidents de terrain, des bouquets d'arbres, de sombres cyprès trouant le fond obscur par leurs taches noires. Une foule de petites indications flottent dans le bistre, dont la brosse inonde le papier ; on les voit à peine, et

1. Ce dessin porte la signature du peintre, avec la date 1661. (Voir la gravure, page 137.)



L'ARC DE TITUS.

Dessin à la plume, lavé d'aquarelle avec rehauts blancs. *(British Museum.)*

l'imagination seule peut en donner l'interprétation. Aucune de ces grandes et belles lignes qui lui sont familières ; rien qu'une impression fortement sentie et rendue d'une main rapide, qui passe comme un souffle devant les yeux et fait vibrer les souvenirs du jour dans la solennité un peu monotone de la nuit.

On a le droit de s'étonner que des yeux aussi pénétrants que ceux de Claude n'aient jamais su bien voir les figures qu'il s'exerça toute sa vie à dessiner ; il ne faut pas cependant oublier qu'il y avait certaines parties qu'il possédait parfaitement. Le temps était alors à la mythologie, et il fallait trouver des bergers d'Arcadie dans les pâtres de la campagne, et affubler les pêcheurs napolitains de casques et de boucliers troyens. On a vu dans ces changements une malencontreuse violation du principe éternel de l'unité, et on nous a dit que les plus beaux tableaux du maître ont perdu par sa complaisance pour le goût des autres[1]. Je ne crois pas cependant qu'il ait sacrifié sa propre conviction. Peut-être même ses préférences ne sont-elles jamais arrivées à l'état de conviction raisonnée. Mais il avait des préférences, ses dessins en font foi. Les suivait-il, il rencontrait d'ordinaire juste. Donner une signification pittoresque aux personnages de ses tableaux, montrer le rôle que doit jouer la figure dans le paysage, et l'harmonie qui doit subsister entre les êtres vivants et la nature qui les entoure, telle était cette esthétique probablement inconsciente. En face de la nature agreste, quand il n'y a plus derrière lui ni princes ni cardinaux pour le souffler, ce sont des acteurs anonymes qui viennent poser devant lui ; des paysans dansent en imitant les chèvres qui gambadent en face d'eux, un coche s'arrête au bord de l'eau, et les rares voyageurs descendent et courent vers la ville, leurs paquets à la main, sans faire attention au malin peintre qui, assis près du débarcadère, s'amuse à les pourtraire.

Voulait-il marquer les plans de la composition, Claude se servait aussi de la figure avec une certaine habileté, je crois même qu'il a eu une part assez grande à l'exécution de celles que ses aides ont ajoutées dans des tableaux célèbres. Si l'on désire des preuves de sa compé-

1. Voir Charles Blanc, *Histoire des Peintres*, École française, Claude Lorrain, page 12.



ÉTUDE D'APRÈS NATURE.

(British Museum.)

tence en pareille matière, que l'on regarde le dessin original du *Campo Vaccino* ou la belle eau-forte qu'il en a faite, car le tableau, malheureusement, n'est plus que l'ombre de lui-même. On y verra des petits groupes dont chacun a sa physionomie propre et qui, distribués dans les différentes parties de la composition avec une grande justesse de main et une remarquable sûreté de coup d'œil, multiplient à merveille les plans en amenant insensiblement le regard vers le fond du tableau.

Claude, si parfaitement pénétré de l'utilité des figures dans un tableau d'architecture, savait aussi en tirer le meilleur parti pour la construction, qu'on nous passe ce terme, de ses paysages. Il les employait habituellement à rompre des lignes trop unies, en disposant ses groupes là où ils se profilaient sur la masse générale. Ainsi, dans un dessin à trois plans (n° 0.0.7-151), très sommaire, qui se trouve au *British Museum,* Claude a placé un chevrier avec ses chèvres sur le bord d'une petite pente qui forme le premier plan; les figures — ayant exactement le même ton et la même valeur que la colline sur laquelle elles sont placées — se détachent sur le second plan que couronne la coupole de Saint-Pierre, de même que celle-ci se détache à son tour, avec une simplicité et une netteté non moins grandes, sur les montagnes du fond.

Derrière ce dessin se trouve, de la main de Claude, l'inscription suivante : « A monsieur de Bertaine faict par moy Claude Gellée dit il Lorains a Roma ce 22 maggio 1646. » Le maître était alors à l'apogée de son talent, et je croirais que c'est vers la même époque qu'il a exécuté un autre dessin de la même collection, qui est peut-être son chef-d'œuvre, dans le genre ambitieux. Je veux parler de ses *Israélites dansant autour du Veau d'or* (n° 0.0.6-95). Exécuté à la plume, au bistre et à l'encre de Chine, avec beaucoup de recherche, ce dessin est surtout admirable par l'effet d'ensemble. Les acteurs, entraînés autour de l'idole par un mouvement commun, ont des attitudes et des gestes si variés qu'ils semblent être pris sur le vif : tout en restant bien dans l'action générale, ils sont si franchement caractérisés qu'on se demande si Claude n'a pas souvent vu la foule de

Rome se précipiter ainsi au-devant d'un objet qui excitait sa curiosité, sans laisser toutefois de lui inspirer du respect.

Si le maître avait essayé de traduire cette scène en peinture, il n'aurait certes pas réussi à donner à ses personnages cette allure spirituelle, ce fini précieux que demandent les connaisseurs, — je parle de ceux qui aiment les jolies figures ajoutées dans les tableaux de Claude par Jean Miel ou par Philippe Lauri, — et nous aurions probablement perdu ce qui constitue leur charme : la puissante harmonie qui les unit aux lignes du paysage dans lequel ils se trouvent encadrés.

Peu à peu l'envie de donner une grande importance à ses figures prit, je l'ai dit, le dessus, et poussa Claude à traiter des sujets où le paysage ne formait qu'un accessoire. C'est dans ses dernières années surtout, alors que des souffrances atroces le clouaient sur son fauteuil, qu'il s'est amusé à faire des essais dans ce genre. Au moment même où Sandrart imprimait à Nuremberg la biographie de son ancien ami, Claude prenait la plume et dessinait la *Rencontre d'Éliézer et Rébecca* (n° 0.0.8-264). C'est un des plus mauvais dessins du Musée Britannique, d'une facture pitoyable, faible et lâchée, mais le vieux peintre en a été content, car il l'a signé en toutes lettres : « Claudio fecit a Roma 1675 ». Encore quelques années et nous arrivons à ces tristes illustrations de la *Gerusalemme liberata,* dont l'Albertine nous offre un spécimen signé : « Roma 1677 ». Dans la suite viennent des croquis dignes d'un Virgile travesti, tels qu'on en voit à Windsor, à Chatsworth, au Musée Britannique. Mais il vaut mieux passer sous silence ces productions attristantes; la date même de « 1682 », qui se trouve sur l'un d'eux à Windsor, commande le respect; 1682, c'est l'année de la mort de Claude.

Excellents ou détestables, les dessins dont je viens de parler sont tous authentiques, et c'est ce qu'on ne peut pas dire de plusieurs autres, qui portent le nom du maître. Claude le Lorrain a non seulement eu des imitateurs, mais ce qui est pis, un homonyme dont les œuvres passent très souvent pour être de sa main. C'est ainsi qu'au mois de mai 1879, entrant à l'École des Beaux-Arts, où l'on venait d'organiser une exposition de dessins de maîtres anciens, je demeurai stupéfaite

devant un dessin, prêté par Monseigneur le duc d'Aumale et inscrit sur le catalogue sous le nom de « Gellée, dit Claude Lorrain ». C'était une vue prise devant Santa Maria Maggiore, exécutée à la plume et au bistre, mais certainement par une main autre que celle du Lorrain. Nul doute possible : le travail était absolument différent du sien. « Comment donc, me demandais-je, ce dessin a-t-il pu se glisser dans l'œuvre de Claude? ». Heureusement il y avait une signature et une date. La signature était : « Claudio Lorreno ». Bon, me suis-je dit, d'abord ce n'est pas la main de Claude, et ensuite ni lui ni les siens n'ont jamais écrit leur nom ainsi. Maintenant, voyons la date : c'était « le 17 janvier 17.... » . Je cessai de regarder, j'étais donc encore une fois devant une œuvre de Charles Claude[1], un personnage absolument distinct, appartenant à une autre époque. Charles Claude, qu'il ne faut pas confondre toutefois avec Charles le Lorrain[2], un contemporain de Claude, était héraut d'armes de Lorraine, peintre ordinaire de Léopold Ier et directeur de l'Académie de peinture et sculpture de Nancy, au commencement du XVIIIe siècle. Il était né dans la même ville en 1661 et s'en alla tout jeune à Rome, quelque temps avant la mort de Claude, sans que l'on sache au juste s'il a seulement vu son illustre compatriote. L'affirmative toutefois n'a rien d'invraisemblable; car personne n'était plus accueillant pour les jeunes que le vieux maître lorrain.

Si par hasard on se trouve en face d'une œuvre tant soit peu problématique, pourvu qu'elle soit signée, on n'a qu'à se rappeler que Charles Claude mettait, comme sur le dessin du duc d'Aumale, « Claudio Lorreno »; le grand Claude, au contraire, écrivait toujours Claudio Gellée, ou Claude dit le Lorrain.

1. Voir, sur Charles Claude, Henri Lepage, *Journal du Musée lorrain*, 1856, page 201, et Dom Calmet, *Bibliothèque lorraine*, page 264.

2. Voir Sandrart, *Acad. Pict. nob.*, page 370. Voir aussi ci-dessus, page 33.



CHAPITRE VII

Les eaux-fortes de Claude. — Leurs caractères et leur chronologie. — Influence de Joachim de Sandrart et de Callot. — Les eaux-fortes de 1630 à 1637. — Les *Feux d'artifice.* — Influence de Dominique Barrière. — Les eaux-fortes de 1651 à 1663. — Conclusion.



EAUCOUP de peintres célèbres ont tenté la gravure avec plus ou moins de succès, mais très peu d'entre eux ont obtenu des résultats aussi originaux, aussi complets que Claude. Ses eaux-fortes réunissent toutes les qualités de ses tableaux. Partout, l'air et la lumière abondent; en l'absence de contours nets, d'habiles dégradations de ton indiquent le dessin; les lignes ne servent jamais à préciser les formes des objets que l'artiste représente. On dirait qu'il s'est demandé, comme un peintre de nos jours : « Quel est l'endroit où l'air circule le plus ? » et qu'il a trouvé la même réponse : « Derrière les parties qui sont le plus indécises », tant il met de soin à éviter les affirmations positives. De sa pointe gracieuse et légère, il cherche les valeurs, le jeu des ombres et de la lumière; il rencontre des finesses exquises pour rendre des dégradations presque inappréciables et il évoque la forme tout en ayant l'air de la négliger.

Ses procédés lui appartiennent au même titre que sa manière de voir. Quelques-unes seulement de ses gravures, comme le *Passage du gué* (R.-D., 3), sont exécutées entièrement à l'eau-forte; d'autres montrent partout les traces du brunissoir et les fines barbes de la pointe sèche. On reconnaît bien les marques de ces deux outils dans la *Fuite en Égypte* (R.-D., 25) et dans la *Danse au bord de l'eau* (R.-D., 6), mais c'est surtout dans le *Soleil levant* (R.-D., 15), que l'emploi en est sensible; — l'estampe entière, du reste, témoigne d'un travail excessif. Mais au point de vue du procédé, la *Danse villa-*

geoise (R.-D., 24), où Claude a reproduit un tableau aujourd'hui conservé dans la collection du duc de Westminster, est peut-être la pièce la plus curieuse de son œuvre gravé. M. Seymour Haden m'a fait remarquer que le peintre a essayé de mêler l'eau-forte avec la gravure à la manière noire. Ne dirait-on pas qu'il a pressenti ce mélange de l'eau-forte avec l'aquatinte inventé, deux cents ans plus tard, par Goya? Pour son coup d'essai, le graveur lorrain paraît avoir remplacé le berceau — instrument avec lequel les graveurs obtiennent une surface uniformément dépolie — par la pierre ponce, dont il s'est servi dans le même but, employant le râcloir sur les aspérités ainsi produites, pour en user plus ou moins les saillies, ainsi que l'on procède dans la gravure à la manière noire, pour obtenir des lumières plus ou moins vives. Mais Claude ne persista pas dans son essai; il trouva, semble-t-il, que les épreuves tirées de la planche ainsi préparée ne donnaient pas de résultats satisfaisants; aussi renonça-t-il à ses premières intentions et essaya-t-il en repolissant le cuivre de réduire sa gravure à l'état d'eau-forte. Les épreuves de son second état montrent en effet une sorte de crevasse, formant tache au milieu du fond; ces épreuves, ajoutons-le, sont presque aussi rares que celles du premier tirage, dont on ne connaît que très peu d'exemplaires. Toutes les eaux-fortes de Claude sont, en effet, de la dernière rareté : en réunir une collection complète doit être un rêve irréalisable, même pour les amateurs les plus riches et les plus zélés. Cependant, grâce aux superbes reproductions publiées par M. Amand-Durand [1], tout le monde peut aujourd'hui juger par soi-même des pièces les plus rares. Une épreuve du premier état de la *Danse villageoise*, qui fait partie de la collection de M. Dutuit, a été reproduite dans ce beau recueil, et l'on y voit, tout aussi bien que dans les pièces tirées de la planche originale, le grain minuscule qui provient de l'emploi de la pierre ponce, et qui perce à travers les fermes tailles de la pointe, à travers les coups du brunissoir et les fines barbes de la pointe sèche.

La préface placée par M. Georges Duplessis en tête des repro-

1. *Eaux-fortes de Claude le Lorrain,* reproduites et publiées par Amand-Durand. Texte par Georges Duplessis. Paris.

ductions d'Amand-Durand est à mon avis ce que l'on a écrit de mieux sur l'œuvre de Claude. Avant même de faire paraître cette préface, l'auteur avait consacré ailleurs[1] aux eaux-fortes de Claude quelques lignes dans lesquelles il avait apprécié d'une façon sympathique et cordiale le talent du maître, non seulement comme graveur, mais encore comme peintre.

Le premier en date des catalogues de l'œuvre du Lorrain est celui de l'abbé de Marolles, publié en 1666 : on y voit figurer quarante-cinq pièces; mais d'Argenville[2], Basan[3] et le comte Guillaume de Lepel[4] ne parlent que de vingt-huit, et encore Lepel considère-t-il trois des estampes qu'il fait entrer dans sa liste comme très douteuses. Le *Dessinateur* (R.-D., 9), le *Port de mer au fanal* (R.-D., 10), et le *Pont de bois* (R.-D., 14) sont tous trois, selon lui, des pièces qu'il faut retrancher de l'œuvre de Claude. Ne confondons pas, toutefois, le *Dessinateur* avec le *Paysage au dessinateur*, — pièce signalée par M. Eugène Piot[5], qui avoue ne pas l'avoir rencontrée, mais que M. Duplessis, depuis, a soigneusement décrite[6]. Personne, je le suppose du moins, ne partagera les doutes émis par Lepel, au sujet de l'authenticité des deux premières estampes. Quant à la dernière, M. Robert-Dumesnil nous apprend que plusieurs amateurs ont partagé sa manière de voir. Dans le *Pont de bois*, on remarque, il est vrai, des parties traitées avec une certaine froideur et une certaine dureté; mais quel est l'artiste toujours égal à lui-même!

Bornons-nous à faire observer que le *Pont de bois* est la reproduction exacte de l'esquisse d'un tableau peint par Claude pour le cardinal Giorio (L. V., 52)[7].

Au catalogue de Lepel succèdent les catalogues dressés par

1. *Les Merveilles de la gravure*, page 236.
2. *Abrégé de la vie des peintres*, tome IV, page 62.
3. *Dictionnaire des graveurs*. Paris, 1789.
4. *Œuvre de Claude Gelée dit le Lorrain*, par M. L... Dresde, 1806.
5. *Le Cabinet de l'Amateur*.
6. Voir aussi *le Peintre-Graveur français*, tome XI.
7. M. Meaume se trompe (*Peintre-Graveur français*, tome XI) quand il dit que le *Campo Vaccino* est la seule gravure que Claude ait exécutée d'après un de ses tableaux. Il en a gravé treize : les n^{os} R.-D., 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 20, 21, 22 et 23 sont tous des eaux-fortes d'après des tableaux reproduits dans le *Livre de Vérité*; le n° 24 est fait d'après un tableau de la collection du duc de Westminster.

M. Bénard pour le cabinet de M. Paignon-Dijonval, et par M. Regnault-Delalande, pour le cabinet de M. le comte Rigal. M. Bénard, cependant, ne cite que dix-sept gravures de Claude, tandis que M. Regnault-Delalande en fait remonter le chiffre à vingt-six. Plus tard, M. Duchesne[1] en signala trente-trois, et ce nombre — porté par M. Robert-Dumesnil[2] à quarante-deux — est arrivé depuis[3] à quarante-quatre.

Le petit livre de Lepel est un travail fort peu systématique : il décrit les épreuves du cabinet du roi de Saxe, qu'il avait entre ses mains, mais il se trompe souvent et, quand il n'est pas d'accord avec tout le monde, il donne des dates et des détails qui ne valent pas la peine d'être discutés. C'est ainsi qu'il affirme que le *Pâtre et la Bergère* (R.-D., 27), — décrit par lui sous le titre des *Deux Chèvres et la Vache,* — porte la signature du peintre avec la date 1614; — « Claudio Gillée 1614 ». Mais cette date, que nous fournit Lepel, n'y est pas. Au bas des épreuves du premier état, au centre, sur la marge, on voit une sorte de griffonnage, qui paraît n'être qu'un jeu accidentel de la pointe; c'est une belle et bonne signature du peintre, très lisiblement écrite au rebours, de gauche à droite. Il faut donc prendre un miroir à la main pour la déchiffrer (l'on peut même tenter l'expérience sur la reproduction de cette planche faite par M. Amand-Durand). On verra alors que Lepel a dû être trompé par l'imperfection grossière des traits. L'inscription n'est pas citée par M. Duplessis, mais M. Robert-Dumesnil l'a reproduite, telle que je la déchiffre moi-même — *Claudio Gillet* INV. — A tous égards la date indiquée par Lepel est inadmissible : si le travail de la pointe est assez grossier, en revanche l'ensemble est traité avec beaucoup trop de liberté pour être de la main d'un garçon de quatorze ans. Le *Pâtre et la Bergère* peut très bien être l'une des premières eaux-fortes du Lorrain, mais non un de ses premiers travaux; le sans façon avec lequel les montagnes et les petits bâtiments du fond sont indiqués dénote à lui seul un talent déjà exercé.

1. *Catalogue des estampes exposées à la Bibliothèque du Roi.* 1823.
2. *Le Peintre-Graveur français,* tome Ier.
3. *Le Peintre-Graveur français,* tome XI. Ed. Meaume et G. Duplessis.

Il serait à souhaiter que l'on essayât un classement des eaux-fortes de Claude, en tenant plus de compte de l'ordre chronologique que ne l'a fait M. Robert-Dumesnil, dans son catalogue accepté aujourd'hui par tout le monde. En effet, dans *le Peintre-Graveur français*, on voit des pièces datant de 1634 et de 1633 précéder la *Tempête* (R.-D., 5), qui porte la date de 1630; le *Chevrier*, qui est daté de 1663, est suivi d'autres estampes gravées en 1654 et 1656. Ce n'est qu'au prix d'un certain effort que l'on parvient à rétablir l'ordre chronologique, si singulièrement troublé, et à apprécier le développement progressif du talent de l'artiste en tant que graveur.

Les débuts de Claude comme aquafortiste doivent remonter à 1628 ou environ, quelque temps après son retour à Rome et un peu avant l'exécution de la *Tempête* — la première eau-forte portant une date. Pendant son séjour à Nancy, ainsi que je l'ai déjà dit, Claude a dû voir Jacques Callot, qui était lié avec Claude Deruet, sous les ordres duquel notre peintre travailla dans l'église des Carmes. Or, c'est précisément au même moment, en 1626[1], que Callot grava ses planches du *Siège de Bréda*. Selon toute probabilité, la vue de ce travail gigantesque aura inspiré à Claude le désir de manier à son tour la pointe et ce désir a dû se renouveler, après son retour en Italie, par sa liaison avec Joachim de Sandrart. Ce fut en effet la brillante réputation de Sandrart comme graveur qui fixa sur lui l'attention du marquis Giustiniani, lequel au dire de Florent le Comte[2], « l'attira chez lui à Rome, par ses manières honnêtes, et lui confia la pleine direction pour faire graver les statues de sa gallerie ». Le Vatican, le musée de Berlin et la Galerie Torlonia ont hérité des tableaux et des statues de Vincenzo Giustiniani, mais le travail de Sandrart reste comme le plus beau témoignage de la magnificence de ses goûts. Si l'envie de manier la pointe avait pu être éveillée chez Claude par les succès éclatants du « divin Callot[3] », nul doute que la fréquentation de Sandrart, l'élève du

1. Meaume, *Recherches sur Jacques Callot*, tome Ier, page 43. Paris, 1860.

2. *Cabinet des singularitez*, etc., tome III, page 154.

3. L'abbé de Marolles compare Claude et Bellangé à « Callot presque divin ». Il cite aussi, à ce propos, La Bella, Barrière et d'autres graveurs en renom. Si Bellangé, dit-il, est au-dessous « de ces

fécond Gilles Sadeler, ne lui ait fait apprécier derechef les services que la gravure peut rendre aux peintres.

Admettons donc que l'exécution de la *Tempête* (1630) ait été précédée par quelques essais qui ne nous sont pas parvenus, et examinons avec soin cette pièce afin de préciser les influences qui ont pesé sur Claude au moment de son exécution. Et, tout d'abord, je ne serais pas éloignée de croire que la *Tempête* a été la première des eaux-fortes que l'artiste ait jugée assez réussie pour la livrer à l'impression. La préoccupation du pittoresque y éclate dans toute sa force, mais on y remarque aussi des parties très dures, et — il faut l'ajouter — de la confusion et des superfluités. Le ciel, indiqué au moyen de lignes parallèles, rappelle le travail du burin plutôt que celui de la pointe, et, en dépit d'une différence de touche très sensible, se confond presque avec la mer.

Nous retrouvons les mêmes tendances dans certaines parties du *Dessinateur*, où Claude a reproduit le tableau peint pour le « Dr Perrochat », et dans le *Pont de bois*. L'aspect général du *Dessinateur*, surtout, me semble accuser l'influence d'un graveur, — peut-être de Joachim de Sandrart; — on y constate, comme dans certaines parties de la *Tempête*, un souci évident du procédé, et comme un mélange de la technique propre à la pointe avec celle du burin ; le manque de parti pris est rendu encore plus sensible par le contraste des blancs avec les noirs. On remarquera aussi les mêmes hésitations dans la traduction, au moyen de tailles régulières et parallèles, des contours des collines dans le fond du *Pont de bois*, si on les rapproche de celles qui ferment à droite le petit port du *Dessinateur*. Dans l'*Apparition* (R.-D., 2) et dans la *Fuite en Égypte* (R.-D., 25), Claude comprend déjà mieux les services que la pointe, plus souple et plus expéditive, est capable de rendre. Mais sur le feuillage, à l'extrême gauche de la dernière de ces deux planches, la touche, sans vigueur et sans liberté, offre des analogies avec la facture des groupes d'arbres agités par le vent que l'on voit dans la partie droite de la *Tempête;* elle accuse encore un reste d'inexpérience.

mains si parfaites », Claude le Lorrain n'en use pas ainsi ». Dans un autre endroit, il « demande qui pourrait l'oublier ». (*Le Livre des Peintres et Graveurs.*)

Le *Passage du Gué* (R.-D., 3), au contraire (avec la date 1634), quoique assez médiocre comme ensemble, nous montre une pointe conduite d'une main ferme. Le ciel est toujours modelé à l'aide de tailles trop accentuées, mais celles-ci trahissent déjà des préoccupations moins exclusives, tandis que, de ci, de là, le trait est rompu de façon à indiquer des nuages. Peu à peu, Claude s'aperçoit des facilités propres au procédé, et le *Troupeau à l'abreuvoir* (R.-D., 4), exécuté en 1635, marque une étape nouvelle. Cette pièce n'est qu'un croquis légèrement gravé sur le cuivre, et nullement fini, mais elle est traitée avec une certaine liberté de main. Le fond est, cependant, assez lourdement indiqué, et l'ensemble n'offre aucune des qualités qui doivent distinguer l'œuvre d'un maître; nous touchons néanmoins au moment où va prendre naissance le *Bouvier* (R.-D., 8)[1], cette pièce célèbre entre toutes, dans laquelle l'artiste a traduit sur cuivre un sujet illustré dans plus d'un de ses tableaux[2].

Entre le *Troupeau à l'abreuvoir* et le *Bouvier*, c'est-à-dire entre les deux dates 1635 et 1636, il faut probablement intercaler plusieurs pièces. De ce nombre est peut-être le *Départ pour les champs* (R.-D., 16; L. V., 20), planche où l'on découvre des restes de sécheresse dans l'ensemble et d'incertitude dans le fond, mais où, en même temps, l'artiste parvient, le fait saute aux yeux, à affirmer avec plus de sûreté ses intentions pittoresques. Les prédilections personnelles de Claude se font également jour dans cette gravure, où l'on voit au delà du second plan des petits coins de tableaux indiqués avec un succès qui nous fait pressentir toutes les merveilles d'éclat et de grâce réalisées dans le *Bouvier*.

Le *Port de mer à la grosse tour* (R.-D., 13) appartient, à mon avis, à la même année que le *Départ pour les champs;* ce motif, ainsi que celui du *Départ*, se retrouve parmi les tableaux du maître. Cette eau-forte nous offre, en effet, la reproduction presque textuelle de la *Marine* (L. V., 17), n° 220 du catalogue du Musée de Grenoble, dont

1. J'ai vu une reproduction, à l'eau-forte, du *Bouvier*, à l'envers, sans date ni nom, mais avec quelques changements de détail, au Cabinet d'Estampes de Londres.

2. *Livre de vérité*, n°s 85 et 176.

on voit un croquis parmi les dessins de Claude au Musée des Offices[1]. Le tableau est passablement froid et dur ; mais dans l'eau-forte nous voyons déjà poindre les rayons de cette lumière merveilleuse qui illumine le *Port de mer au fanal* (R.-D., 10), et qui distingue, au plus haut degré, ce chef-d'œuvre de la pointe qui s'appelle le *Soleil levant* (R.-D., 15).

Claude a traité, à plusieurs reprises, dans ses tableaux le sujet illustré dans le *Soleil levant;* c'est le n° 5 du *Livre de Vérité,* dont il existe des originaux partout : à Saint-Pétersbourg, à Munich, en Angleterre ; l'eau-forte ne porte pas de date, mais elle me semble avoir été exécutée vers la même époque que le *Bouvier*. Dans ces deux pièces, on peut observer une égale insouciance du procédé, une égale liberté de main et d'esprit : toutes deux brillent de cet éclat doux et lumineux qui charme les yeux au premier aspect et dispose l'imagination, en la séduisant, à partager les impressions secrètes qui ont fait tressaillir l'âme du maître.

Qui ne connaît cette page à la fois si noble et si familière, le *Bouvier?* Tous, nous avons eu ce tableau sous les yeux, peut-être sans le regarder. A la fin d'une longue journée d'été, un troupeau de bœufs revient des champs ; ils s'approchent d'une rivière aux courbes larges et gracieuses, et dès qu'ils aperçoivent le gué qui les sépare de leur gîte, ils redoublent le pas, se précipitent dans l'eau et ne sont plus pressés de gagner la ferme, tant ils sont heureux de rafraîchir leurs flancs couverts de la poussière de la route. Le bouvier lui-même ne s'inquiète plus de son troupeau ; ravi de toucher au port, il se laisse nonchalamment tomber sur un banc de gazon, protégé par un arbre séculaire, et le son du cornet annonce son retour aux habitants des maisons qu'il entrevoit à travers les arbres, sur la rive opposée. L'horizon palpite sous les reflets du soleil couchant ; dans le ciel calme planent quelques oiseaux cherchant leur nid sur les cimes touffues des ormes et des saules qui accentuent le cours de l'eau et semblent répandre de la fraîcheur dans les champs brûlants. Le jour s'éteint lentement dans un repos absolu ; ni bruit, ni mouvement ; seul,

1. Je signale ces faits à l'attention des conservateurs du Musée, qui ne paraissent pas s'en douter.

dans le fond, un paysan suit ses mulets chargés de paniers, et gagne à petits pas le pont rustique jeté au loin sur la rivière.

Où chercher le théâtre de cette églogue ? La réponse se trouve dans ces fières colonnes corinthiennes, se dressant à côté d'une humble ferme, qui semblent vouloir se blottir dans l'ombre, se cacher comme des rois en exil, derrière l'arbre qui les voile à peine de son feuillage transparent ; mais un filet de lumière envoyé par le jour mourant vient traîtreusement nous en révéler la sombre majesté, pleine de souvenirs. Nous ne sommes plus dans les temps modernes ; de pareilles gloires ne hantent point notre sol et ne nous troublent pas en jetant comme un défi et un reproche à travers notre vie diminuée. Des palais princiers, des temples consacrés aux dieux, c'est à peine s'il nous reste un fragment de corniche et quelques chapiteaux sculptés par un ciseau grec : mais cela suffit ; ni les années, ni les hommes ne peuvent les dépouiller de ce cachet de grandeur qu'y a mis le temps qui les a vus naître ; leur dégradation même ne les empêche pas de nous parler toujours avec cet accent noble qui va droit au cœur. On nous dit qu'il ne faut pas s'attacher aux beautés de ce qui nous reste du monde antique sans soulever le voile discret qui nous cache sa laideur, sans nous rappeler ses tyrannies et ses crimes, sans opposer à ses hautes et brillantes qualités tant de traits de brutalité et de folie. Complétez donc le tableau, si bon vous semble ; mettez-y la tache de sang, il restera toujours grand à côté de la vie moderne, si ondoyante, si remplie de mesquines faiblesses et de vertus qui ne sont que des accommodements ; le passé se dressera toujours simple et fier comme les nobles ruines, voisines de la petite ferme du bouvier.

La qualité maîtresse de Claude, c'est, je ne cesserai de le répéter, celle qui est la plus rare de toutes, le sentiment poétique. La ligne invisible qui unit la mer au ciel, les plans qui constituent l'horizon le séduisent surtout parce qu'ils prêtent à son rêve le champ illimité de ses désirs. Même dans des compositions telles que le *Soleil levant*, où le sujet paraît se rétrécir de tous côtés, perce l'intention de faire valoir le moment où les deux rives du port seront trouées tout d'un coup, comme les murs d'une prison, par l'éclat aveuglant de la lumière,

une lumière large, puissante, pleine d'espérance comme le serait une parole de Dieu.

Les différentes planches, que je propose d'attribuer à l'année 1636, participent toutes de cet éclat. Le *Port de mer au fanal* (R.-D., 11), la *Danse au bord de l'eau* (R.-D., 6), et la *Scène de brigands* (R.-D., 12), doivent tous trois prendre place en regard du *Dessinateur* ou du *Départ pour les champs,* si l'on veut opposer la seconde manière de Claude, comme graveur à l'eau-forte, à sa première. On constatera alors dans ses premiers essais je ne sais quel air démodé, tenant, si je ne me trompe, au maniérisme de l'exécution, et qui disparaît aussitôt que le peintre se sent la force de traduire librement ses impressions, de nous émouvoir aussi bien que de nous intéresser. L'aspect général des planches de cette première période ne révèle pas plus de progrès que ne le font les détails. La partie presque toujours manquée, ce sont les fonds; ce n'est que peu à peu qu'ils s'animent et prennent du caractère. On n'a qu'à rapprocher le *Départ pour ies champs* de la *Danse au bord de l'eau* pour s'en convaincre. Le fond de la *Danse au bord de l'eau* est une merveille de grâce et de délicatesse; il peut rivaliser même avec les prés parfumés du *Bouvier* et l'on y trouve un égal charme, une égale perfection de rendu; nous n'avons pas à faire le moindre effort pour comprendre et suivre les intentions du peintre, en un mot nous avons devant nous une œuvre complète, parfaite.

Dans la *Scène de brigands,* les mêmes beautés nous frappent. Un drame sanglant occupe le premier plan : deux époux ont cherché sous un palmier un abri contre le soleil; tout à coup des assassins se précipitent sur eux, enlèvent la femme et poignardent le mari; celui-ci, encore debout, lutte avec énergie, mais il est seul contre deux, et les cris déchirants de sa femme, entraînée dans le bois à droite, ne trouvent d'écho que dans son propre désespoir. Peut-être est-ce à cause du choix d'un sujet aussi mélodramatique que cette eau-forte ne jouit pas d'une célébrité égale à celle du *Bouvier* et du *Soleil levant.* Les épreuves d'ailleurs varient beaucoup; mais quelques-unes sont d'une couleur et d'une limpidité extraordinaires. Il y en a une entre autres du premier état, dans la collection de M. Seymour Haden à Londres, qui

est de la plus grande beauté. Le paysage y est vraiment grandiose, avec ses contrastes savamment ménagés entre les sombres profondeurs de la forêt et le panorama illimité qui s'étend à gauche, comme une nappe claire, sous le soleil; tandis que les montagnes, aux lignes larges et ondoyantes, forment un contraste saisissant avec la clairière animée par les jeux de lumière les plus ravissants. L'ensemble est d'une gravité, d'une sobriété et d'une simplicité faites pour produire l'impression la plus élevée, mais il manque à la *Scène de brigands* l'attrait indéfinissable de la poésie. L'exquise sérénité du jour et des lieux y forme un contraste trop violent avec le drame auquel ce paysage enchanteur sert de cadre. Ce drame est d'une prose brutale; cette image de viol et de meurtre nous révolte trop pour nous émouvoir beaucoup. Si l'artiste tenait à un sujet dramatique, que n'en a-t-il choisi un qui fût plus en rapport avec la noblesse et la sérénité du paysage!

Le *Campo Vaccino* (R.-D., 33; L. V., 10), traduit en peinture dans le tableau exécuté pour M. de Béthune, n'offrait certes pas grande prise au sentiment, mais ce sujet obligea le maître à déployer les connaissances en perspective puisées dans l'atelier de Goffredi. Les petits groupes disséminés sur cette place gigantesque abondent en souvenirs de Callot; ils nous rappellent le retour à Nancy, et les expériences décourageantes faites auprès de Claude Deruet. L'esquisse du *Livre de Vérité* et le dessin qui fait partie de la collection du Musée Britannique sont tous deux privés de date, mais on sait qu'ils ont dû être exécutés à un moment peu éloigné du retour en Lorraine[1]; ajoutons que les traits essentiels du dessin ont été conservés dans l'eau-forte. Les différentes parties de la gravure nous montrent une pointe maniée avec autant de fermeté que de souplesse : l'animation des groupes, la délicatesse du feuillage qui voile les restes imposants des palais de l'ancienne Rome, la légèreté des nuages qui traversent son ciel bleu, tout est rendu avec un égal bonheur. Si cette estampe offre moins d'attrait que celles où l'impression joue un rôle plus grand, il faut y reconnaître, d'un bout à l'autre, une finesse de combinaison

1. Voir page 36.

et une justesse d'observation qui doit nous émerveiller autant que l'élégance spirituelle de l'exécution.

Pourquoi Claude n'a-t-il pas signé une seule planche entre les années 1636 et 1651? Après le *Campo Vaccino* et à l'exception, toutefois, des *Feux d'artifice,* nous ne rencontrons plus entre ces deux dates la moindre eau-forte revêtue de son nom. Était-il trop découragé par l'insuccès de ce dernier travail, pour attendre quelque incident extraordinaire, tel que sa liaison avec Dominique Barrière, de Marseille, avant de tenter de nouveau les hasards de l'eau-forte? Je vois que Sandrart, le graveur avec qui le Lorrain s'était lié en 1627, quitte Rome en 1636, c'est-à-dire au moment même où Claude paraît renoncer à la pointe. C'est aussi le moment où le maître prend son essor comme peintre; l'époque où il commence à travailler pour les princes de ce monde et pour ceux de l'Église : peut-être ces différentes circonstances ont-elles également contribué à lui faire négliger un art qu'il avait pratiqué à ses heures avec tant de bonheur.

Le vif intérêt qu'ont toujours éveillé les planches des *Feux d'artifice* provient plutôt de leur extrême rareté que de leur mérite intrinsèque. On en connaît aujourd'hui quatorze, mais à l'époque où M. Robert-Dumesnil rédigea son premier volume, le chiffre total n'était que de onze. L'une d'elles, la première pièce de la série, a été gravée deux fois par Claude dans des dimensions un peu différentes. La seconde planche était moins grande que la première et elle portait sur la marge inférieure cette inscription : « Li fuochi dell' Ecc^mo^ Sig^r^ Marchese di Castel Rodrigo ambassadore dello[1] Maesta catolica nell' elettione di Ferdinando Terzo Re di Romani fatte in Roma del mese di Febraio M.D.C.XXXVII. » Sous les trois lignes occupées par ces mot son lisait en lettres plus petites : « Romæ superior. licentia. Claudius F. ». Il s'ensuit que Claude a gravé ces planches à l'occasion des fêtes célébrées à Rome en février 1637, en l'honneur de l'élection de Ferdinand III d'Allemagne, comme roi des Romains. Mais étaient-ce là des pièces détachées dues à la fantaisie du peintre qui les avait gravées « d'une pointe légère et badine », ou bien faisaient-elles partie

1. Dans le second état de la planche ce mot a été corrigé en « della ».

d'un livre commandé par l'un des organisateurs de la fête qu'elles devaient illustrer. Les numéros inscrits sur toutes ces eaux-fortes, comme ceux que l'on remarque sur plusieurs autres pièces de l'œuvre de Claude, ajoutent encore au mystère qui les entoure[1]. J'ai dit qu'on n'en connaissait que onze, mais l'une des onze porte le numéro XVI, ce qui a fait croire qu'il y en a eu bien d'autres. La question se complique encore davantage si l'on se demande pour quel recueil et pour quelle personne Claude a pu les exécuter.

Dans l'*Abecedario* de Mariette, au nom de Claude, une note détachée semble avoir trait à ces planches énigmatiques : « J'ai vu toutes ces pièces, dit Mariette, dans l'œuvre de Huguier avec plus d'attention que la première fois; elles m'ont paru avoir été fraîchement imprimées, et de là je préjuge que ce seront des planches qu'on aura retrouvées, qu'on les aura fait imprimer, chose qu'on avait négligé de faire parce qu'on ne croyait pas qu'elles en valussent la peine, et je crois aussi qu'on les vend actuellement à Rome avec tout le reste de la suite. Huguier, à qui j'en ai fait l'observation, n'est est pas autrement disconvenu; il est facile d'éclaircir la chose. — Je l'ai fait, et ces estampes me sont arrivées ». Ce qui rend encore plus probable que Mariette parle ici des *Feux d'artifice,* c'est qu'il distingue « ces estampes » des autres eaux-fortes du maître, car il ajoute : « Il en est arrivé autant des paysages de Claude le Lorrain, on n'en connoissoit qu'un certain nombre, et il en a paru des nouveaux qui se sont trouvés gravés au dos des anciennes planches. »

1. Les numéros tracés non seulement sur les *Feux d'artifice,* mais aussi sur un grand nombre des autres eaux-fortes de Claude, ont donné lieu à toutes sortes de conjectures. M. Meaume résume la question comme suit : « Ils sont de deux sortes. Les plus anciens se trouvent dans la marge, à gauche. Ils sont d'un caractère assez gros et d'une écriture du XVIIe siècle. Ils paraissent avoir été ajoutés du vivant du maître, ou peut-être après sa mort, pour classer les planches de manière à en composer une suite. Cependant, ces numéros ne se suivent pas ; ils n'existent pas sur toutes les planches, et l'écriture, assez grosse, est semblable à celle qu'on remarque sur certaines planches de Dominique Barrière. Dès lors, il est probable que la suite en question devait se composer non seulement de certaines planches de Claude, mais aussi de celles de Barrière ou de tout autre. Plus tard, les mêmes planches déjà numérotées et d'autres qui n'avaient reçu aucun numéro, ont été chiffrées en petits caractères, non plus dans la marge latérale, dont les numéros ont toujours été respectés, mais dans celle du bas, près du trait carré. On croit que ce numérotage a été exécuté au XVIIIe siècle, en Angleterre, après que les planches furent sorties des mains de Janinet, marchand d'estampes, place Maubert. Dans ces dernières inscriptions de la marge du bas, le numéro est presque toujours

Ainsi donc, déjà très peu de temps après la mort de Claude, si les paroles de Mariette ont trait comme je le crois, aux *Feux d'artifice,* l'attention des amateurs se portait sur ces pièces curieuses. Les épreuves que l'habile graveur-collectionneur tirait alors de Rome pour son célèbre cabinet n'étaient évidemment que des planches détachées, et Mariette semble avoir toujours ignoré le but que le peintre s'était proposé en les exécutant. M. Robert-Dumesnil a le premier signalé un ouvrage contenant la description de ces « feux », mais il a dû en même temps ajouter que les pièces gravées par Claude ne s'y trouvaient pas, toutes les planches qui accompagnaient le texte étant sorties de la pointe de Luca Ciamberlano. On a donc pu supposer que les eaux-fortes de Claude, destinées à l'origine à cette publication, avaient été jugées insuffisantes et remplacées par les œuvres de Ciamberlano; mais une hypothèse plus probable, c'est qu'il restait à découvrir un autre ouvrage auquel les estampes du Lorrain avaient été destinées, ouvrage spécialement consacré aux feux d'artifice organisés, lors de la même fête, par l'ambassadeur d'Espagne.

L'énigme a été depuis peu résolue par la découverte d'un volume[1] illustré de ces mêmes eaux-fortes et portant le titre de *Descripcion de las fiestas que el Sr Marques de Castel Rodrigo embaxador de Espana celebro en esta corte ala nueva del election de Ferdinando III de Austrica, Rey de Romanos. Hecha por Miguel Bermudez de Castro. En Roma por Francisco Cabalo, M.D.C.XXXVII, con licentia de los superiores.* Ce livre précieux, après avoir appartenu à M. Valentin Carderera, et ensuite à M. Émile Galichon, fait aujourd'hui partie de la collection de M. Dutuit. Il conserve encore sa première reliure en parchemin blanc et porte sur les plats les armes d'Urbain VIII avec les trois abeilles. « C'est donc, dit M. Duplessis, l'exemplaire même qui fut donné au souverain pontife. Par quel concours de circonstances est-il arrivé en Espagne, et de là en France? On ne saurait le dire; mais ce qu'il importe de signaler, c'est que la même couverture pro-

suivi de l'indication d'une page, ce qui démontre que les épreuves de cet état étaient destinées à accompagner un texte qui n'a jamais paru. »

1. *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1871.

tège un autre opuscule relatif au même événement : *Relazione delle feste fatte dall Eccellentissimo signore Marchese de' Castello Rodrigo, Ambasciatore della Maesta cattolica nella elettione di Ferdinando Terzo, Re di Romani.* Cette relation, due à un écrivain nommé Ferrante Corsacci, est adressée « al illustrissimo signore Giustino Landi[1] ».

A peine s'était-on assuré par cette heureuse découverte que les estampes de Claude avaient bien réellement été destinées à l'illustration d'un livre, que l'on a entendu parler d'un autre volume contenant quelques-unes des mêmes planches, et conservé dans une bibliothèque particulière à Rome. Cet ouvrage porte le titre de *Relazione delle feste fatte in Roma, per l'elettione del Re dei Romani in persona di Ferdinando III, scritta al Sereniss. et Reverendiss. Sig. il Sig. Card. de Medici. In Roma, appresso Lodovico Grignani. M.D.C.XXXVII. Con licenza dei superiori.* M. Jean Vico, dans une notice publiée sur ce volume à Rome en 1874, réclame en sa faveur l'honneur de la priorité. Son livre, dit-il, contient vingt et une planches qui portent toutes, dans leur partie supérieure, à gauche, des numéros en caractères romains, les quatorze premières estampes sont l'ouvrage de différents graveurs, mais, avec le numéro XV, commencent celles de Claude et elles ne finissent qu'avec le numéro XVII[2] trois fois répété.

Ces numéros tracés sur les eaux-fortes de Claude sont en vérité une source fertile de malentendus. M. Vico croit que ceux qui se trouvent sur les planches de son livre doivent nous convaincre qu'elles sont

1. M. Eugène Piot, qui n'a jamais cessé de s'occuper, et avec succès, de cette petite série des œuvres du Lorrain, possède un autre exemplaire de cet opuscule, où se trouvent neuf eaux-fortes *(Feux d'artifice)* de Claude. Il m'en a communiqué avec la plus grande courtoisie le titre et la description que voici : « *Relatione delle feste fatte dall' Eccellentiss. sig. Marchese di Castello Rodrigo. ambasciatore della Maesta cattolica nella Elettione di Ferdinando III, Re dei Romani. All Illmo Sig. Giustino Landi. In Roma, appresso Francesco Cavalli. 1637. Con licenza de' superiori.* — In-4° de 8 feuillets ; le verso du titre est blanc, la pagination commence au deuxième feuillet et suit de 1 à 14, le texte, signé Corsacci, est orné de quatre figures, gravées sur bois, qui occupent toute la page et représentent *grosso modo* les quatre principales scènes du feu d'artifice. A la suite se trouvent les neuf eaux-fortes de Claude, c'est-à-dire les nos 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36 et 38 de mon catalogue, plus une pièce, que je n'ai pas décrite, que l'on ne connaissait pas encore, celle où des jets de flamme s'échappent des joints de la tour carrée, encore entière, pièce qui devrait être marquée 32 *bis*. Ces épreuves sont parfaitement belles et fraîches. »

2. Les cinq planches contenues dans ce volume, sont : *Atlas qui supporte le globe,* XV (R.-D., 31) ; *Une Fontaine avec Neptune,* XVI (R.-D., 29) ; la *Tour carrée crénelée,* XVII (R.-D., 33) ; même sujet (R.-D., 38) ; la *Statue équestre* (R.-D., 39).

des épreuves antérieures aux gravures du volume de M. Dutuit. Il m'a montré à Rome des fac-similés de ces estampes, en soutenant avec beaucoup de vivacité que les numéros en caractères romains avaient dû être effacés après que les planches ayant servi à l'illustration de son volume eurent été mises dans le commerce. Mais je n'ai pas pu me ranger à son avis, et je crois que tout le monde y verra plutôt une preuve tout à fait contraire à ses vues.

Les premières épreuves des planches gravées par Claude — qu'elles fassent partie de livres ou qu'elles soient tirées sur des feuilles volantes — doivent être celles qui ne portent ni numéros, ni cette échelle métrique qui se trouve en bas de toutes les estampes du livre dédié au cardinal de Médicis : « les épreuves que renferme ce second volume, dit M. Duplessis, portent toutes la marque d'estampes absolument terminées et possèdent cette échelle métrique, mise par Claude au-dessous de ses planches, seulement après un premier tirage ».

Depuis mon voyage à Rome, le livre de M. Vico a passé, je crois, ainsi que le volume provenant de la collection de M. Galichon, dans la riche collection de M. Dutuit. Ayant témoigné, par l'entremise de M. Pawlowski, le désir de consulter moi-même le précieux livre dont je le savais possesseur, M. Dutuit m'a fait dire qu'il avait non seulement les *Feux d'artifice,* d'Urbain VIII, mais encore un second exemplaire et qu'il s'empressait de mettre tous les deux à ma disposition. Avec une égale obligeance, M. Pawlowski m'a offert de me les apporter à Londres, où j'ai pu constater l'exactitude des renseignements donnés par M. Duplessis, et l'identité (à ce qu'il me semble) du second volume avec celui décrit par M. Vico. Ce volume est relié en parchemin blanc, sans chiffres, lettres ou ornements sur les plats; en comparant les planches des deux exemplaires, j'ai trouvé qu'il y avait entre elles des différences de grandeur très sensibles. Toutes les eaux-fortes (sauf la dernière, R.-D., 40), qui se trouvent dans l'édition adressée au cardinal de Médicis sont plus longues de plusieurs millimètres [1] que celles qui illustrent le volume ayant appartenu à Urbain VIII : pour la lar-

1. Voir à l'Appendice la table des mesures de ces planches qui fait suite à la liste des eaux-fortes.



Héliog^re et imp A Durand, Paris

geur, la différence qui existe toujours est moins sensible. Ce n'est pas seulement une différence de marge plus ou moins grande, la figure d'Atlas (R.-D., 11), dans la gravure de l'édition Médicis, est de trois millimètres plus grande que la même figure dans la gravure qui accompagne le texte espagnol. Tout d'abord, je me crus en face d'une seconde série de planches gravées exprès pour l'édition Médicis, mais un examen minutieux me démontra que cette inégalité de grandeur provenait de ce que le papier — dont les rayures se présentaient en travers dans les planches de l'exemplaire d'Urbain VIII — avait été employé en sens contraire pour le second volume, et avait cédé dans la direction des rayures sous la force de l'impression, les eaux-fortes se trouvant ainsi sensiblement allongées.

Si nous ne pouvons reconnaître dans le livre décrit par M. Jean Vico l'ouvrage original pour lequel ces estampes curieuses ont été faites, sa découverte nous éclaire, du moins, sur le nombre des pièces dont les *Feux* gravés par Claude se composent : de toutes celles qu'on connaît maintenant, dix seulement ont servi à l'illustration du volume ayant appartenu au pape ; le second ouvrage n'en renferme pas autant, il nous apprend cependant que le numéro XVI, qui révéla à M. Robert-Dumesnil que l'on était loin encore de connaître toutes les pièces de la suite, n'entre pour rien dans le compte des eaux-fortes de Claude. Ce numéro indique seulement la place qu'elles devaient occuper dans l'ordre des illustrations du volume publié par Grignani, où elles figuraient à la suite de plusieurs autres.

Peut-être les planches gravées par le Lorrain ont-elles servi à orner d'autres ouvrages encore; pour le moment nous n'en connaissons que deux, et celui dont la découverte nous a été annoncée par M. Jean Vico ne saurait entrer en lutte avec le livre aux armes des Barberini. Le volume décrit par M. Vico occupe une place unique, mais au second rang. Après ces deux ouvrages, il ne nous reste que l'édition de ces estampes publiée par Giovanni Domenico Rossi, édition assez rare, elle aussi, pour exciter au plus haut point les convoitises des amateurs.

Le maître, on se le rappelle, avait gravé à deux reprises différentes la *Vue de la Fontaine de Neptune;* c'est sur la seconde planche —

de dimensions un peu plus petites que la première — que se trouve l'inscription avec la signature de Claude ci-dessus rapportée [1]. De cette seconde planche, comme de la première, on connaît deux états, et sur les épreuves du second — au bas de la marge et de l'inscription — on lit : « Gio. Domenico Rossi le stampa a Roma ».

Il résulte de cette mention que les estampes de Claude, après avoir été insérées dans des ouvrages imprimés, ont servi immédiatement à une nouvelle édition destinée, peut-être, à être présentée aux personnages qui avaient eu une part quelconque aux cérémonies de l'élection. Je n'essayerai pas d'examiner ici toutes les circonstances accessoires; elles ont été étudiées avec beaucoup de soin par M. Meaume et par M. Duplessis : d'ailleurs ces minuties n'intéressent que les amateurs d'estampes, « les personnes curieuses », comme on disait du temps de Mariette, et elles ne touchent ni à l'histoire de la vie du maître, ni à celle de son œuvre. Ce qu'il importe avant tout de signaler, c'est que, à cette époque, Claude renonce à la pointe, et qu'il ne la reprend qu'une quinzaine d'années plus tard.

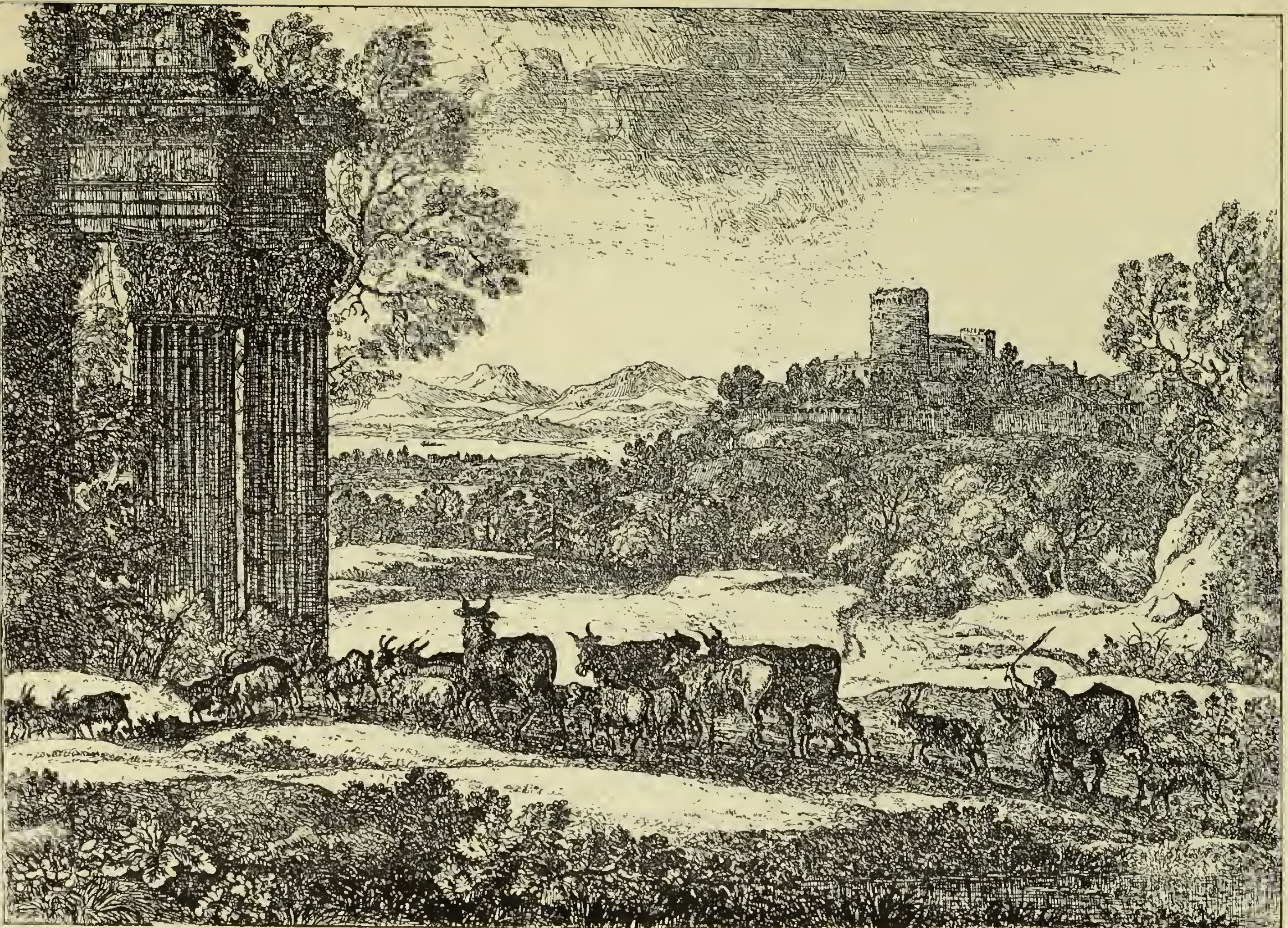
Les *Feux d'artifice* l'auraient-ils dégoûté de l'eau-forte? Ou bien les commandes reçues en sa qualité de peintre l'auraient-elles, dès lors, absorbé? Ce qui est certain, c'est que l'on ne trouve pas une seule estampe portant une date comprise entre 1637 et 1651 [2].

Je me suis demandé un instant s'il ne convenait pas de placer ici l'exécution des grands travaux destinés au roi d'Espagne, Philippe IV; mais d'après les dessins du *Livre de Vérité*, et d'après les photographies de ces tableaux, ces quatre toiles (qui ont beaucoup souffert) appartiennent toutes à la seconde manière du maître, et n'ont pu prendre naissance avant 1650, c'est-à-dire vers le moment où il se remit à l'eau-forte.

Quel motif a pu déterminer Claude à reprendre la pointe après l'avoir si longtemps abandonnée? Serait-ce sa liaison avec Dominique

1. Voir page 172.

2. La *Danse sous les arbres* (R.-D., 10; L. V., 13) appartient peut-être à l'année 1639; c'est une reproduction du tableau peint par Claude pour le pape Urbain (aujourd'hui au Louvre): mais cette estampe ne porte pas de date.



LE TROUPEAU EN MARCHE PAR UN TEMPS D'ORAGE.

(R.-D., 18, I.)

Barrière de Marseille? M. Duplessis croit avoir découvert les traces de l'influence exercée sur Claude par cet artiste dans des gravures telles que le *Port de mer au fanal* et le *Pont de bois*. J'ignore quelle place M. Duplessis assigne à ces deux planches dans l'œuvre du maître. A mes yeux, elles ont dû être exécutées vers 1630-1635, sous l'action de Sandrart, ainsi longtemps avant qu'il puisse être question d'une intimité avec Dominique Barrière, alors âgé de dix ans seulement. Mais à quelle époque le graveur marseillais s'est-il lié avec le peintre lorrain [1]?

J'ai constaté que le *Troupeau en marche par un temps d'orage* (R.-D., 18), daté de 1657, est d'un travail plus serré et d'une touche beaucoup plus ferme que les belles eaux-fortes du *Bouvier* et du *Soleil levant :* rien cependant n'y accuse nettement une influence étrangère. C'est dans la gravure de l'*Enlèvement d'Europe* [2] (R.-D., 28; L. V., 136) seulement que de nouvelles tendances se font jour; le peintre semble viser à de grands effets pittoresques; ses tailles s'espacent davantage et le procédé perd en délicatesse. Cette pièce est datée, je crois, de 1654; le motif est une reproduction, assez libre, de l'esquisse faite pour le tableau du pape Alexandre VII, tableau terminé par Claude en 1655. L'eau-forte doit avoir été gravée vers cette époque; j'avais, à la vérité, lu 1654 au premier plan avant d'y avoir réfléchi, mais tout le monde étant d'accord pour lire 1634 [3], il ne me reste qu'à m'incliner devant l'opinion générale; ce n'est pas toutefois sans constater une couleur et une qualité de ton absentes de celles des autres eaux-fortes du maître exécutées vers la même époque.

Le *Campo Vaccino*, l'*Enlèvement d'Europe*, se distinguent de toutes les eaux-fortes antérieures par leurs dimensions anormales. Il en est de même du *Temps faisant danser les Saisons, conduites par Apollon* (R.-D., 17), composition dont l'esquisse appartient au prince Rospigliosi. Dans cette gravure et dans celle de *Mercure qui endort*

1. Barrière s'était établi à Rome quelque temps avant 1656, puisqu'il y grava dans le cours de cette année une représentation de la fête donnée à la reine de Suède. (Voir R.-D., 180.)

2. On remarquait une épreuve du premier état de cette estampe (non décrit) à l'exposition du Burlington Club, en 1872. Cette épreuve, tirée avant le nettoyage de la planche, appartenait alors à M. Julian Marshall.

3. Voir *le Peintre-Graveur français*, tome XI.

Argus (R.-D., 20 [1]), exécutée pendant la même année (toutes deux sont datées de 1662), je crois sentir, encore plus fortement que dans l'*Enlèvement d'Europe*, une influence étrangère, absente des autres parties de l'œuvre de Claude. Cette influence, je la reconnais aussi dans le *Berger et Bergère conversant,* sujet peint par Claude pour le « Signor Terense [2] », et dans le *Chevrier*, planche datée de 1663. Le maître ne s'y soucie plus seulement, comme disait Sandrart, « des heures du jour », de la pluie et du beau temps, du frissonnement de l'orage ou des caresses du soleil; il laisse aussi de côté tout ce qu'on peut appeler les sensations de la nature, pour s'attacher exclusivement aux grandes lignes de sa composition, aux traits distinctifs de son paysage : en un mot il se contente d'indiquer tout ce qu'il mettait autrefois des soins infinis à rendre et à préciser. L'ancienne délicatesse a fait place à un dessin plus large et à une plus grande simplicité de faire, mais, pour tout le reste, on constate un changement dans un sens absolument contraire à celui qui s'est opéré chez lui vers cette même époque dans sa façon de concevoir ses tableaux.

Les œuvres exécutées par Claude dans sa vieillesse se distinguent toutes par la recherche des effets de clair-obscur; il semble donc que, dans ses eaux-fortes, il ait dû subir l'influence d'autrui et que cette influence ait été celle de Dominique Barrière. Quand ce dernier commença de reproduire les dessins de Claude, le maître aura senti probablement se réveiller en lui ses anciennes velléités de graveur. La pointe de Barrière, — facile, mais très fermement conduite, — sa tendance à indiquer tout juste ce qu'il fallait pour agencer pittoresquement ses compositions, ont dû séduire le Lorrain tout comme il avait été autrefois impressionné par le fini et la sécheresse de son ami Joachim de Sandrart. Voilà peut-être pourquoi Claude, après avoir abandonné la pointe pendant une quinzaine d'années, recommença tout d'un coup à graver, et pourquoi ses dernières eaux-fortes ressemblent si peu au reste de son œuvre.

Le premier état du *Chevrier* ne porte aucune inscription : sur le

1. Voir *Livre de Vérité*, n° 150.
2. Voir *Livre de Vérité*, n° 87.

second, on lit la date « 1663 », déjà citée, avec des lettres que l'on traduit toujours : A. G. Ces lettres sont tracées très légèrement à la pointe, et, en les regardant de près, on verra, comme je l'ai vu moi-même[1], que les deux lettres C L qui doivent les précéder ne sont qu'effacées, et que l'inscription complète doit s'écrire : « ClA. G. 1663 ». C'est un charmant croquis, une vue du bord de la mer, que le peintre a reproduit dans le *Chevrier;* mais les épreuves — comme celles d'autres de ses dernières eaux-fortes — n'ont pas la profondeur, la couleur qui distinguent les belles épreuves de ses chefs-d'œuvre et qui les mettent presque hors de pair.

L'emploi de la pointe sèche, qui s'use si vite à l'impression, est aussi pour quelque chose dans les inégalités et les bizarreries de l'œuvre de Claude. M. Duplessis ne comprend pas, dit-il, pourquoi le peintre a gravé les deux croquis d'arbres (R.-D., 42), « dans lesquels il a bien imparfaitement déployé les qualités qui le distinguent ». Il aurait pu en dire autant de plusieurs autres estampes. Pourquoi Claude a-t-il gravé l'*Arabesque* (R.-D., 40), la *Femme assise* (R.-D., 41), le *Pâtre et la Bergère* ou le *Passage du gué ?* On s'étonne de trouver le *Troupeau à l'abreuvoir* à côté d'une merveille telle que le *Soleil levant,* qui restera toujours, ainsi que le *Bouvier,* l'une des plus parfaites expressions du génie de Claude.

C'est à ces deux planches qu'il faut revenir en fin de compte, comme à ce qu'il y a de plus complet dans l'œuvre gravé de Claude. Toutes deux réunissent au plus haut degré les qualités distinctives de sa peinture : sa grâce légère, l'imprévu facile et amusant de sa touche, l'exquise harmonie de ses lignes, on peut même dire sa couleur. Son instinct pour les « valeurs » est si sûr que sa pointe semble avoir toute la magie de son pinceau : elle nous rend les tons dorés du soleil, les infinies nuances vertes de la végétation, et l'on se prend à répéter devant les palais blancs qui surgissent près des eaux les vers du poète :

C'est le candide éclat des marbres,
Sur l'azur intense des cieux.

1. Épreuve de la collection de M. Brodhurst. Burlington Club, 1872.

CONCLUSION

Parmi les peintres modernes préoccupés de rendre la physionomie exacte du paysage, aucun n'a su en reproduire avec plus de tact, ni saisir avec plus de sûreté la construction, l'architecture, pour ainsi dire, et tout ce qui en accentue le caractère. On a reproché à Claude d'être le père du paysage académique; notre maître avait, il est vrai, la passion des belles lignes librement écrites, mais il évita les écueils du glacial paysage linéaire, grâce à son amour de la lumière et de la couleur, grâce au charme de l'indéfini, dont il fut, comme tous ceux qui se plaisent à rêver, profondément pénétré. C'est ce penchant qui l'entraîne, si souvent, vers les bords de la mer ou ceux des rivières qui se partagent, avec les séductions d'une sirène, la terre et l'océan, vers ces sites où les troncs roussis des pins se détachent en clair sur le bleu foncé de la Méditerranée ou s'élancent comme une fusée noire dans le gris lumineux du ciel. Et si le peintre déploie, au premier plan de ses tableaux, tous les contrastes, s'il oppose les rochers gigantesques aux bouquets d'arbres gracieusement arrondis et les rigides masses des ruines classiques aux souples courbes des plantes grimpantes, ce n'est que pour mieux faire valoir le mystère des terrains du fond baignés dans la lumière dorée. Ce don rare et délicat, — le sentiment de la vie dans le paysage, — tient surtout à son instinct de l'invisible, de l'air insaisissable et de l'atmosphère incolore, qui est nulle part et partout. Sa passion pour la lumière et pour l'air aurait suffi pour donner à son œuvre un accent de poésie, même sans la tendance qui l'a toujours porté à chercher dans l'image de la nature les vibrations de l'âme humaine. En parcourant la campagne seul du matin au soir, Claude a surpris la vie intime de la nature et a partagé ses plus secrètes agitations; il les a vues se refléter au plus profond de son être. Ses propres expériences lui inspirèrent ces rapprochements heureux qui semblent imprévus, mais où l'on ne saurait voir le fruit du hasard. Il existe à la *National Gallery* un tableau de

lui, un tableau perdu maintenant sous les voiles du temps et qu'il faut déchiffrer, en quelque sorte, avec le dessin qu'il nous en a laissé dans son *Livre de Vérité*. Du sillon qui déchire un ciel gris pesant sur une forêt sombre, s'échappe un rayon de lumière qui se répand sur les eaux dormant dans un coin du fond et se glisse au premier plan, où il éclaire d'une lueur sinistre et froide la mort de Procris et le désespoir de Céphale. Le paysage y est devenu comme le reflet de la passion humaine ; le frisson de la douleur semble courir sur les feuilles de la forêt. C'est ainsi que l'attente de la volupté se mélange aux ardeurs du soleil couchant dans le *Débarquement de Cléopâtre*, et que le jour mourant, embrasé par ses feux dévorants, nous paraît, à travers les voiles diaphanes de l'atmosphère, comme illuminé et frémissant de plaisir.

Jamais la solidarité de l'homme et de l'œuvre n'a été plus complète que chez Claude. Il était né peintre, et peintre de paysages revêtant les aspects féeriques et délicieux qui naissent des caprices du soleil. Le moindre rayon suffit pour aviver sa fantaisie et lui inspirer mille rêveries charmantes, qu'il traduit d'un pinceau léger et gracieux. Partout, on lui découvre un goût parfait, une élégance sûre d'elle-même, et cette distinction qui est comme le cachet suprême de l'art. Mais Claude avait le sentiment de l'art, parce qu'il avait le sentiment de la nature. L'amour de l'art et l'amour de la nature, telles sont les deux voies qui conduisent au même but. L'amour de l'art nous fait voir les mille trésors que la nature dérobe aux yeux indifférents ; l'amour de la nature doit nous ouvrir les portes de l'art. C'est par son amour de la nature que le Lorrain s'est rapproché de l'art. Il trouvait dans sa contemplation un monde de félicité ; il mettait dans les tableaux qu'elle lui offrait toute sa vie, et la chaleur contenue dans son âme se répandait dans son travail. Il voulait, simple mortel, posséder son dieu, le soleil qu'il adorait ; il en a guetté tous les secrets, et la magie de sa peinture nous éblouit de son puissant rayonnement.

En face de succès si complets, sous le charme d'un talent à la fois si brillant et si personnel, on est tenté de parler du Lorrain comme s'il eût été le seul, ou du moins le plus grand paysagiste de son siècle. Il faut se rappeler, cependant, qu'il y a un autre nom à prononcer,

celui du Poussin. Les grâces légères, les effets fugitifs qui tentaient Claude n'avaient pas d'attrait pour le grand Français qui fut, dit-on, son ami. Ce sont des chefs d'école, tous deux, d'une valeur très différente, et — tranchons le mot — non égale. « On peut décrire, dit M. de Triqueti, si mal que ce soit un Poussin; mais Claude échappe à la description[1]. » Le Poussin, avec sa haute science et son profond sérieux, domine tout le champ du paysage historique, genre majestueux qui demande des qualités si rares et si hautes qu'il n'est pas souvent donné de les réunir. Tel, et je parle des mieux doués, s'y essaie à ses débuts, comme Corot, mais ne trouve sa voie que plus tard, dans le lyrisme, c'est-à-dire sur les brisées de Claude.

« Le plus souvent », dit Charles Blanc[2], « le paysage de Nicolas Poussin est *historique,* celui de Claude est *arcadien.* Pythagore eût volontiers promené ses disciples au bord du fleuve qui traverse la campagne du Poussin ou le long des ombrages qui conduisent à la prochaine villa. Chez Claude la nature est moins grave, et ses aspects nous rappellent plutôt les époques primitives, temps fortunés où la terre de Saturne appartenait à la poésie et le cœur des hommes à l'amour. Presque jamais dans ses *marines* il ne représente la tempête, car rien ne le séduit de ce qui est bizarre, violent et remué; il ne recherche point les nuages fantastiques ni les accidents imprévus du soleil, il n'aime de la lumière que son paisible et radieux éclat; il peint le firmament quand il est pur, la campagne quand elle est heureuse, les animaux lorsqu'ils paissent en liberté, conduits par les bergers de Théocrite. Ses paysages, en un mot, sont ceux de l'âge d'or. »

En tout temps il a été plus facile de rêver que de penser. Aussi est-il arrivé que le Poussin, dont on est forcé de respecter et d'admirer la haute science, n'a pas trouvé autant de sectateurs que le Lorrain. Il en est de même si nous nous attachons aux élèves des maîtres paysagistes de la Hollande, d'où est parti le troisième courant qui s'est fait sentir dans le paysage au XVIIe siècle. Quels noms peut-on

1. *Les Trois Musées de Londres,* page 69.
2. *École française. Claude le Lorrain,* page 10.

opposer aujourd'hui à ceux de Hobbema, de Ruisdael ou de Rembrandt ? A qui chez nous revient l'honneur de les remplacer ? On peut citer, à la vérité, quelques beaux tableaux d'Harpignies ou d'Hanoteau, qui sont d'une réalité prodigieuse et saisissante, mais après eux y a-t-il beaucoup de noms à signaler? C'est qu'il faut, pour pousser à une égale énergie la science du rendu, un tempérament d'une virilité extraordinaire, une santé qui permette à l'œil et à la main d'agir en pleine liberté, — une santé introuvable chez les élèves, aux nerfs surexcités, qui se forment dans nos écoles. Ni les grands Hollandais, — les maîtres prosaïstes, — ni le Poussin, avec ses allures héroïques, ne comptent de disciples bien ardents dans notre époque. L'énergique volonté du Poussin, sa tendance à l'abstraction, son dédain superbe pour ces caprices de la lumière qui faisaient les délices de Claude, se retrouvent un moment chez le Guaspre, mais singulièrement amoindris. Les meilleures toiles du meilleur élève du maître, telles que le *Sacrifice d'Abraham (National Gallery)*, ou ses vues de la campagne de Rome, exécutées à la détrempe au palais Colonna, sont bien loin d'avoir le grand caractère et la hauteur de style qui distinguent le *Diogène*. Si l'on veut apprécier les pages écrites de la main du Poussin, ses paysages du Louvre, ou la superbe série de toiles qui orne le palais Doria, il faut s'appliquer sérieusement à en déchiffrer les lignes.

Devant les œuvres des poètes paysagistes, au contraire, on est amené, comme je viens de le dire, à rêver plutôt qu'à réfléchir, à en goûter le charme plutôt qu'à en étudier la science : aussi sont-ce là celles que notre époque goûte et admire le plus. C'est de Claude qu'ils dérivent tous, ces poètes paysagistes, qui se sentent émus devant la nature et qui nous l'interprètent sous le coup de leurs propres émotions, les fondateurs de l'école moderne : Daubigny, Français, Rousseau, Corot, Dupré. C'est de Claude que dérive l'école anglaise, dont Turner fut le maître le plus remarquable. Son nom a été, souvent, rapproché de celui du maître lorrain. Le peintre anglais, a-t-on dit, a semblé porter un défi à son précurseur, en léguant son tableau de *Didon à Carthage* à la *National Gallery*, à la condition qu'on

l'exposerait en regard de la *Sainte Ursule,* de Claude. Je crois, cependant, que ceux qui ont interprété dans ce sens les dernières volontés du paysagiste moderne l'ont mal compris. Turner témoignait ainsi, ce me semble, de son admiration profonde pour celui qui l'avait devancé et dont il était à même, autant que personne, d'apprécier les conquêtes. Il voulait dire à ceux qui savaient lire dans une âme noble : « Anch' io sono pittore ! Moi aussi je suis digne d'être compté parmi ceux qui ont avancé les limites de l'art. Si l'on vous demande qui a le plus fait depuis Claude pour notre art, regardez mon œuvre, vous direz peut-être que c'est moi. »

Assez souvent, à la vérité, Turner parvient à traduire ces effets atmosphériques que Claude devait renoncer à peindre, non parce qu'il n'en avait pas la tentation, — comme l'a présumé M. Charles Blanc, — ses dessins nous disent le contraire, — mais parce qu'ils étaient en dehors des moyens dont il disposait. Les caprices fantastiques du soleil, les bizarres drames de la tempête, le maître anglais a su nous les rendre en les poussant parfois presque à la fantasmagorie ; mais il lui manqua toujours ce sentiment exquis de l'harmonie des lignes, cette netteté de conception qui président à l'agencement de toutes les compositions du Lorrain. A chacun l'honneur de ses efforts ; à chacun de trouver, comme eux, le moyen d'élargir, selon ses forces et dans son sens particulier, les voies de l'art.

Maîtres illustres, français ou hollandais, à vous de nous parler, à nous de vous comprendre. A nous d'admirer tour à tour la prose virile de Ruisdael, les épopées du Poussin, avec leur rythme régulier, leur élévation, leur style majestueux, ou les effusions lyriques du Lorrain, tantôt pleines de feu et de passion, tantôt imprégnées d'une douce mélancolie, et pénétrées d'un charme intime qui va droit au cœur.



APPENDICES

A

Table chronologique de la vie et des œuvres de Claude.

1600. Claude naît au village de Chamagne.
1613-1614. ? Son premier voyage à Rome.
1616-1617. ? Son séjour à Naples.
1618-1619. ? Rome. Claude travaille à Bagnaia pour le cardinal Montalto.
1623. Élévation d'Urbain VIII.
1624-1625. Claude quitte Rome pour retourner en Lorraine.
1627. Retour en Italie. Joachim de Sandrart fixé en Italie.
1630. Le *Naufrage*. Travaux exécutés pour le cardinal Crescenzio et pour les Muti.
1634. Le *Passage du gué*. Sébastien Bourdon contrefait un tableau de Claude.
1635. Sandrart retourne en Allemagne.
1636. Le *Bouvier*.
1637. Les *Feux d'artifice*.
1639. Quatre tableaux commandés par le pape Urbain VIII : la *Fête villageoise* (L. V., 13) ; le *Port de mer au soleil couchant* (L. V., 14) ; la *Vue de Castel Gandolfo* (L. V., 35) et le *Port de Marinella* (L. V., 46).
1640. Dessin : Cabinet d'estampes du Musée Britannique, n° 0.0.7.-221.
1641. Tableau : *Paysage rustique,* gravé en 1743 par Vivarès (Collection de lord G. Cavendish).
1642. Tableau : Paysage (Musée de Pesth).
Dessin : « Strada di Tivoli ». Voir Cabinet d'estampes du Musée Britannique, n° 0.0.6.-727. *Mercure et Aglaure* (L. V., 64).
1643. Marine (Collection de la Couronne d'Angleterre). *Vue de Prato Longo.* Dessin de la collection Dutuit ; n° 45, catalogue de l'Exposition de l'École des Beaux-Arts.
1644. Mort du cardinal Bentivoglio ; le cardinal Giorio commande le *Port de mer, coucher du soleil* (L. V., 43). Claude peint « pour Paris » la *Vue du Ponte Molle* (L. V., 90). Mort d'Urbain VIII ; intronisation d'Innocent X.
1645. Mort du cardinal Crescenzio. M. de Fontenay commande pour M. de Liancourt deux tableaux (L. V., 93 et 94). Claude exécute « pour l'Angleterre » *Narcisse et Écho* (L. V., 77).
1646. Tableaux : *Saint Georges et le Dragon* (L. V., 73) ; l'*Embarquement de sainte Ursule* (L. V., 54) ; le *Port de mer au brouillard* (L. V., 96) ; le *Débarquement de Cléopâtre à Tarse* (L. V., 63).

1646. Deux dessins : le *Troupeau traversant un gué* (Collection du duc d'Aumale), et la *Vue de la campagne de Rome avec Saint-Pierre*, n° 0.0.7.-151 (Musée Britannique), portent la date de cette année.

1647. Tableaux : Paysage avec animaux (L. V., 112) ; *David sacré roi* (L. V., 69) ; *Saint Jean au désert*, peint pour Jean Nocret ; chez lord Methuen.

Dessin pour le *Moulin*, envoyé par Claude à M. Passart (Collection Seymour Haden).

1648. Tableaux : Paysage (L. V., 116) et Paysage (L. V., 124) ; le *Moulin* (L. V., 113) ; Paysage (L. V., 117) ; l'*Embarquement de la Reine de Saba* (L. V., 114).

Dessin : *Sainte Marie-Madeleine adorant la croix* (Collection Albertine).

1651. Tableaux : le *Soir* (L. V., 141) ; le *Siège de la Rochelle;* le *Pas de Suze*.

Naissance d'Agnès Gellée.

1652. Tableaux : la *Route d'Emmaüs* (L. V., 125) ; le *Parnasse* (L. V., 126).

1653. Mort du cardinal Poli. Tableau : l'*Adoration du Veau d'or* (L. V., 129).

1654. Tableaux : l'*Ange et Agar* (L. V., 133) ; *Mercure et Battus* (L. V., 128); *Mercure et Battus* (L. V., 131); *Port de mer, coucher du soleil* (L. V., 43).

1655. Tableaux : *Coucher de soleil* (L. V., 132) ; *Apollon et Admète* (L. V., 135), pour le pape Alexandre VII ; l'*Enlèvement d'Europe* (L. V., 136); *Bataille sur un pont* (L. V., 137).

1656. La peste à Rome. Claude fixé dans la Via Paolina.

Tableaux : l'*Ange et Agar* (L. V., 140) ; Paysage (L. V., 8) ; *Jacob, Laban et ses filles* (L. V., 134) ; le *Mont Thabor* (L. V., 138) ; *Junon, Io et Argus* (L. V., 148); le *Soir*, chez lord Jersey.

Dessin. Étude pour L. V., 134. (Collection Heseltine).

1657. Tableaux : Paysage (L. V., 142); *Acis et Galatée* (L. V., 141) ; *Vue près de Tivoli* (L. V., 101).

1658. Tableaux : *Sinon devant Priam* (L. V., 145) ; l'*Arche de Noé* (L. V., 143); Marine, *Ariane et Bacchus* (L. V., 139) ; l'*Enlèvement d'Europe* (L. V., 144).

1659. Tableaux : *Mercure et Argus* (L. V., 150) ; l'*Adoration du Veau d'or* (L. V., 148) ; *Jacob et Laban* (L. V., 147).

1660. Tableau : *Junon, Io et Argus* (L. V., 149).

Dessin : le *Gué* (Collection Heseltine).

Dominique Barrière grave le *Port de mer au brouillard*.

1661. Tableaux : Paysage avec animaux (L. V., 155); la *Fuite en Égypte* (L. V., 154); les *Pasteurs*, répétition du n° 84 ; le *Déclin de l'Empire romain* (L. V., 153).

Dessins : n°s 0.0.7.-230 et 0.0.7.-230 (Musée Britannique).

1662. Tableaux : *Esther chez Assuérus* (L. V., 146) ; le *Sacrifice à Apollon* (L. V., 157) ; *Troupeau traversant un gué* (L. V., 156).

Dessins à la Crescenzia (Louvre et Musée Britannique, n°s 0.0.6.-91, 0.0.8.-243 et 0.0.8.-242).

Mort du cardinal Giorio.

1663. Tableaux : *Tobie et l'Ange* (L. V., 160) ; la *Fuite en Égypte* (L. V., 158); *Mercure et Battus* (L. V., 159).

Dessins : Grand paysage (Collection Heseltine). Dessin pour Henri Van Halmaele (Collection Poynter).

Maladie de Claude au mois de février, son testament.

1664. Tableaux : *Moïse devant le buisson ardent* (L. V., 161) ; *Psyché devant le palais de l'Amour* (L. V., 162).

Dessins : *Moïse devant le buisson ardent* (Collection du duc de Devonshire); le *Parnasse* (Musée du Louvre). Dominique Barrière grave *Ulysse remettant Chryséis à son père.*

1665. Tableaux : le *Christ et Saint Pierre* (L. V., 165) ; *Céphale et Procris* (L. V., 163); *Apollon et la Sibylle de Cumes* (L. V., 164).

Dessin : Groupe de figures (Collection Heseltine), envoyé par Claude à M. Courtois. Dominique Barrière grave la *Sainte Ursule.*

1666. Tableaux : *Mercure et Battus* (L. V., 170) ; *Cupidon soutient Psyché qui s'est jetée à l'eau* (L. V., 167) ; *Herminie avec le vieux pasteur* (L. V., 166).

Dessin : *Curtius* (Musée Britannique, n° o.o.8.-246).

1667. Tableaux : *Pasteurs* (L. V., 172); *Marine avec Démosthène* (L. V., 171) ; *Jacob avec Rachel et Lia au puits* (L. V., 169); *Carlo et Ubaldo* (L. V., 168).

Dessins : Paysage (Musée Britannique, n° o.o.8.-243); *Pasteurs et troupeau* (Collection Roupell).

1668. Tableaux : *Mercure et Aglaure accompagnés d'Hersé* (L. V., 70) ; *Ismaël et Agar secourus par l'ange* (L. V., 174) ; *Abraham, Ismaël et Agar* (L. V., 173).

Dominique Barrière grave le *Mercure et Aglaure* et le *Saint Georges avec le dragon*, du cardinal Giorio.

Mort d'Innocent X. Élection de Clément IX.

1669. Tableau : la *Nymphe Égérie* (L. V., 175).

Dessins : *Vue de ruines classiques* et *Énée poursuivant un cerf* (Musée Britannique, n^os o.o.8.-250 et o.o.8.-256).

1670. Tableau : le *Bouvier* (L. V., 176).

Codicilles ajoutés au testament. Mort de Clément IX. Élection de Clément X.

Dessins : l'*Oracle d'Apollon;* l'*Enlèvement d'Europe; Tobie et l'Ange* (Musée Britannique, n^os o.o.8.-249, o.o.8.-258 et 7.f.2.-161).

1671. Tableau : *Pâtre assis jouant de la flûte* (L. V., 177).

Dessin : *Jacob luttant avec l'ange* (Collection du duc de Devonshire).

1672. Tableaux : *Énée poursuivant un cerf* (L. V., 180) ; *Templum Veneris* (L. V., 178) ; *Jacob luttant avec l'ange* (L. V., 181); répétition du *Bouvier* (L. V., 176) ; Paysage (Galerie de Florence).

Dessins : la *Tête de Méduse* (Musée Britannique, n° o.o.8.-260); le *Sacrifice à Apollon* (Collection de la Couronne).

1673. Tableaux : *Temple et sacrifice* (L. V., 182) ; *Énée et la Sibylle de Cumes* (L. V., 183).

1674. Tableaux : *Persée* (L. V., 184) ; Répétition du *Coucher de soleil* (L. V., 5).

Dessins : *Apollon et les Muses* et Paysage, esquisse du même sujet (Musée Britannique, n^os o.o.8-259 et o.o.8.-261).

1675. Tableaux : *Sainte Famille*, répétition du sujet exécuté en 1661 (L. V., 154); *Débarquement d'Énée en Italie* (L. V., 185).

Dessins : *Marie-Madeleine et le Christ en jardinier* (L. V., 149. — Collection du duc de Devonshire) ; *Rébecca et Éliezer au puits* et le *Débarquement d'Énée* (Collection du Musée Britannique, n^os o.o.8-264 et o.o.8.-269).

Publication de la *Teutsche Academie* de Sandrart.

1676. Tableaux : *Énée à Carthage* (L. V., 186) ; la *Fuite en Égypte* (L. V., 187) ; Paysage avec figures et animaux (L. V., 188).

Dessins : la *Tentation du Christ; Minerve avec les Muses* (Musée Britannique, nos o.o.8-257 et o.o.8.-267).

Mort de Clément X. Élection d'Innocent XI.

1677. Tableaux : *Embarquement de sainte Ursule* (L. V., 196) ; Paysage, répétition du no 107 (L. V., 189) ; Paysage avec troupeau (L. V., 190).

Dessins : *Herminie et le vieux pasteur* (Musée Britannique, o.o.8.-263) ; *Débarquement d'Énée* (Collection de la Couronne).

Mort du cardinal Massimo.

1678. Tableaux : *Baptême de l'Eunuque de la Reine Candace* (L. V., 191) ; *Mercure et Apollon* (L. V., 192).

Dessins : *Ascagne tuant un cerf* (Collection du duc de Devonshire) ; *Énée et Vénus ;* le *Christ en jardinier* (Musée Britannique, nos o.o.7.-240 et o.o.8.-265).

1679. Tableau : la *Fuite en Égypte* (L. V., 154).

Dessins : la *Fuite en Égypte* (gravé par A. Pond, 1734) ; *Énée et la Sibylle de Cumes* (Collection du duc de Devonshire).

Mort du cardinal François Barberini.

1680. Tableaux : le *Parnasse* (L. V., 195) ; *Vue du Colisée* (L. V., 1).

Dessins : *Rencontre d'Énée avec Didon* (Collection de la Couronne) ; *Philippe et l'Eunuque* (Musée Britannique, no o.o.7.-147).

1681. Tableaux : *Minerve et les Muses* (L. V., 193) ; *Sainte Marie-Madeleine et le Christ en jardinier* (L. V., 194).

1682. Dessin : le *Temple de Castor et Pollux* (Musée Britannique, o.o.8.-272).

23 novembre. Mort de Claude.

B

Vie de Claude, extraite de l'*Academia nobilissimæ artis picturæ, etc.*, par Joachim de Sandrart. Nuremberg, 1683.
(La première édition, écrite en allemand, a été publiée à Nuremberg en 1675.)

« A patria cognominatur, e tenui satis principio et scientia valde mediocri, ad tantam in arte pictoria ascendit gloriam, ut laudes ejus universum quasi peragraverint orbem. Hic cum in scholam primo, ut literas pingere disceret, mitteretur, ibidemque parum, imo nihil fere proficeret, a parentibus suis in disciplinam tradebatur pictori[1] cuidam artocreatum : cumque in hoc opificio quædam addidicisset, cum pluribus sympatriotis suis ejusdem professionis Romam proficiscebatur, cum ibidem semper aliquot centuriæ coqui et artocreatarii degant Lotharingi. Cum autem linguæ Italicæ omniumque civilitatum imperitus esset, adeoque servitium aliquod commodum habere non posset, pictor tandem quidam, ingeniosus satis, et quamvis podagræ malo sæpius vexatus, pluribus tamen ob genium hilarem acceptis-

1. Pour « pistori »

simus, cui nomen Augustinus Tasus, eundem ad se recipiebat : cumque hic in conclavibus [1] Cardinalium pro ornamentis supra tapetes multas picturas architectonicas, ut zophoros et similia haberet quæ pingeret, item opera quædam optica, et alia eidem hinc inde elaboranda essent, unde propter hæc et alia negotia sæpius equo peregre abire, diversisque in locis commorari cogebatur ; hic Claudius Gillius culinæ ipsius totique rei œconomicæ interea prospiciebat, curato simul equo, mundatisque ubique mundandis ; terendo itidem colores et expurgando axiculum et penicillos; quod præter Bonam rem suam, quo nomine compellare solebat pallacem suam, domi suæ alias neminem sustentaret.

Inter hæc ministeria igitur, consulente et informante eum Patrono, Prospectivæ operam dabat ; cujus regulas cum statim imbibisset, diagraphicæ quoque studere incipiebat ; cum autem difficultates hic reperiret nimias, ut nec elegantiæ nec decori locum dare ullum posset, prioribus libentius inhærebat ; paucisque in annis tantopere proficiebat, ut proprio instituto domicilio subdialia ædificiis exornata pingeret ; quæ tamen, quod tanti etiam non essent. eo viliori vendebat pretio, parcimoniæ eo tenacius studens. Multo tamen fervore magnoque studio in id incumbebat, ut vera artis attingeret fundamina ; quare ad intimiora naturæ adyta penetraturus ante diluculum jam in ipsam usque noctem in campis hærebat, ut auroræ status varios, solisque ortum et occasum, una cum horis vespertinis juxta verum naturæ exemplar depingere disceret : cumque modo hoc modo illud in campo bene considerasset, eodem colore statim pigmenta sua distemperabat, domumque cum iis recurrens, operi illa proposito multo majori applicabat veritate quam ullus ante eum fecerat alius : quo difficillimo et molestissimo discendi genere multos insumebat annos, quotidie in campum excurrens, viamque tam longam citra tædium regressus : donec aliquando Tibure intra rupes me offenderet asperrimas, apud cataractas illas nobiles, penicillum manu tractantem, et ad nativa prototypa non imaginationis et inventionis vi, sed natura ipsa suggerente varia pingentem ; quæ tantopere ipsi placebant, ut simili dehinc insisteret methodo, et postmodum laboriositate indefessa et pertinacia invincibili in imitanda quoad tractus subdiales natura eos usque pertingeret, ut subdialia ejus a graphicophilis anxie exhinc conquirantur, caro pretio coemantur, in loca varia transmittantur, et quantumvis primitus minimi æstimata, dehinc tamen centenis et ultra coronatis aureis divendantur, ut licet sedulus admodum labori incumberet, sufficientem tamen illorum copiam producere non posset.

Cumque Prospectivæ regulas ex amussim calleret, duriores colorum rigores sic infringere atque temperare noverat, ut pristina non amplius materia, sed res eadem ipsa, quæ effiguranda erat, superesse videretur : et quia nullo unquam superabatur tædio, rei unicæ sæpe tamdiu inhærebat, donec id resultaret, quod memoria ejus locupletissima ex ipsa rerum natura et essentia quasi assuxerat, unde omnes subdialium pictores eundem dehinc imitati, pro regula sibi præscribebant, laudibus ejus ad sidera quasi evectis.

In vita civili autem aulicis quidem haud adeo fucatus erat civilitatibus, beneficus tamen et candidus gaudiumque nullum quærebat aliud, quam quod e sua pronasceretur vocatione : unde amore nos invicem prosequebamur mutuo haud levi, Romæque contubernii jure diu utebamur ; ut et in campo juxta ipsissima naturæ prototypa creberrime pingendi instituere-mus societatem. Verum enimvero quemadmodum ego rupes saltem exquirebam singulares,

1. M. Meaume dit : « Puisque Tassi peignait des décorations pour le conclave, Claude était encore chez lui en 1621 ou en 1623, au moment du conclave pour l'élection de Grégoire XV ou d'Urbain VIII. (Voir *Peintre-Graveur français,* tome XI.) Mais il est probable que la première rencontre de Tassi avec Claude eut li eu à Bagnaia, en 1619. (Voir Appendice D.)

stipites arborum extantiores, ramorum comas magis frondosas, cataractas undarum, ædificia et ruinas majores et pro complemento picturarum historicarum magis mihi idoneas; ita ex adverso ille minori saltem pingebat forma, quæque post secundum longius distarent fundum, et versus Horizontem diminuerentur, cœlumque versus vergerent, inque his mirus revera dici poterat artifex : Unde sæpius instituto permutationis contractu sic agebamus, ut subdialia illius minora ego, et majora mea ille reciperet. Ubi inter alia mihi concessit horam quandam matutinam, in qua distinctissime perspicere licet, qua ratione cœli lampas per bihorium quasi supra Horizontem elevata aereas dispellat nebulas, roremque supra undas extrahat, immixto sensibiliter undiquaque splendore suo; qui debita proportione per campos sic allabitur, ut tam gramina, quam frutices et arbores nativo promicent lumine, umbellisque et luculis naturalibus omnia, sive aprica sive reflexa illustrentur irradiatione, in auras assurgant : quasi ipsa cujusvis rei distantia singularem præ se ferret proportionem, et natura ubivis sese offerat fere vivam. Unde haud absque ratione Dominus Adrianus Pau Amstelodamensis abituro mihi quingentos pro tabula hac subdiali tripalmari florenos libenter exsolvebat. Et talia longe præstantissima ipse elaboravit plurima alia, ut divitias exhinc cumulaverit ingentes.

Perdurans autem in cœlibatu, patruelem quendam suum ad se vocabat, qui totam ipsius rem familiarem, una cum parata pecunia administraret, coloribus quoque procuratis atque penicillis, ut ipse eo tranquillius studiis suis vacare posset; quod utriusque commodum insigniter promovet, cum ipse quietus admodum sic vivat et cura vacuus, patruelis autem hæreditatem aliquando omnium illius bonorum speret; et respublica adeo hæc parvula concordi adhuc tranquillitate subsistat. Quanta autem in exprimendis naturali specie subdialibus quibusvis artifex hic utitur felicitate; tam infelix e contrario in depingendis hominibus et animalibus est penicillus ejus, quamvis dimidium saltem exequent more digitum : nec proficit ipsi, quod magnam in hoc picturæ genere simul collocet industriam, interea quoque per multos annos Romæ in Academiis juxta exemplaria viva et statuas varias delineando, sese exercerit, imo majori studio imagines, quam subdialia tractaverit; semper enim illæ invitum quidpiam præ se ferunt. Interim tamen nec id negari potest, eum et in subdialia operam impendere quasi immensam, crebrisque saltem repetitionibus, perquisitionibus et emendationibus illa ad istam ab eo perduci perfectionem; ut circa rem unicam, integram quandoque imo duas insumat hebdomadas, et vix tamen ostendere possit, quid interea præstiterit.

Non coloribus autem oleariis saltem, sed et in albario recente opera elaboravit clarissima plurima, et inter alia apud Mutium nobilem quendam quatuor parietes ævi cujusdam majoris admodum altos sic exornavit; ut prima in parte exhiberet palatii cujusdam fragmentum, ad sylvam quandam majorem terminatum, ubi arbores expressit diversas naturali omnes quantitate quasi veras, stipitem, frondes, coloremque tam argute juxta cujusvis speciem singulis tribuendo, tamque distincte cunctas repræsentando, ut vento movente perstrepere videantur. Fruticeta autem circumcirca et herbarum e terra pronascentium genera tam lepide majorum istarum arborum fundum diminuunt, ut hujus beneficio pars picturæ istius in secundo pariete altera, cum priore connectatur, eodem hucusque continuato, retentis utrinque eadem altitudine, magnitudine et elongatione ab Horizonte. Pars altera autem campum refert majorem apertumque montibus, cataractis, arboretis fruticetis, graminibus et herbis, viatoribus, et animalibus refertum : et hæc omnia in tertium iterum sese exporrigunt parietem : in quo montes quidam juxta portum aliquem manuum, una cum instrumentis nauticis variis, multisque in æquoris plano ventorum rabie anxie divexatis navibus. Versus quartum autem parietem petræ depictæ sunt excavatæ, antra, ruinæ ædium, murorum rudera, statuarumque et

similium fragmenta, cum feris quibusdam bestiis : quæ omnia tanto elimata sunt artificio, ut peritus quilibet hinc dijudicare queat, Claudium nostrum in pingendis subdialibus summam attigisse laudem : fatendum enim omnino mihi, nimia calamum deficere imbecillitate in enarrandis illius encomiis; ut technophili necessario remittendi mihi sint ad ipsa opera ejus, partim Romæ, partim apud alios Reges et Monarchas per universum quasi orbem extantia. In specie autem apud Illustrissimum Dominum de Mayer Liberum Baronem hic in Germania, in cujus technophylacio, quod Monaci est, splendidissimo, Claudii nostri manu elaborata existit tabula quædam Auroræ tempus exprimens, in qua exoriente nunc solis jubare roris hinc inde deficere incipiunt guttulæ, campique et arbores jucundum exosculantur diei adventum; ea nimirum colorum demissione naturali, qualis hoc ipso tempore in universo hujus orbis theatro revera apparet. Sic alia quadam in tabula eodem in loco, extat expressio horæ vespertinæ, ubi ad occasum jamjam properans solis lumen, rubicundo ad montium cacumina allabitur fulgore, rutilante ob exsiccantem diei calorem et æthere, et arefactis ob æstivi solis fervores non montibus tantum, sed et vallibus et arboretis, argutiis ad miraculum usque memorabilibus. Sed et tertiam eodem autore tabulam prædictus Baro de Mayer confieri curabat, quæ tempus horæ secundæ pomeridianæ exhibebat; qua ratione nimirum e stabulis iterum per rivulum quendam in pascua educuntur pecora, in campum quendam amœnissimum, arboribus, ruinis, planitie amplissima et montanis varie exornatum; quantum scilicet requirere potuit ipsissima naturæ similitudo : Ut hæ picturæ pro schola merito haberi queant omnium subdialia pingentium, e qua, certissima elucescit manuductione, quomodo vera ordinanda sit topographia, quid observandum circa Horizontis limitem, qua ratione versus eundem omnia diminuenda, colores juxta proportionem distantiæ temperandi ; horæ diei distincte proponendæ, harmonia horum omnium retinenda, et partes anticæ propinquo et prominulo, posticæ remoto et longinquo aspectu collocandæ, quod ille incomparabili ubivis observavit cura : unde iconem quoque ipsius in gloriosam ipsius memoriam tabula nostra N. N. exprimere non dubitavi. »

Le livre de Joachim de Sandrart se divise en deux parties : la vie de Claude que nous venons de citer se trouve avec d'autres biographies d'artistes dans la seconde partie; la première est consacrée à l'histoire des arts, mais de temps en temps l'auteur anime son récit par des souvenirs personnels. Ainsi, il nous donne, à propos du meilleur moyen d'étudier le paysage, des détails curieux sur les habitudes de Claude, détails que nous reproduisons textuellement ici :

« Tandem autem cum vicinus meus proximus, domesticusque in Urbe Roma, celeberrimus ille Claudius Gilli, alias Loraines appellatus, camporum semper simul quæreret atque desideraret diverticula, ut in delineationibus ad vivum sese exerceret : in qua tamen artis parte, favore naturæ satis utebatur exiguo ; cum e contrario in usu colorum magna polleret dexteritate : hinc ansa nobis enascebatur, ut (loco delineationum vel adumbrationum factarum creta nigra atque penicillo) in campis apricis Tiburtinis, iisque locis, quæ jam Frescada, Subiaca, al S. Benedetto, dicuntur et alibi, in charta debite fundata, vel tela coloribus ad vivum plene depingeremus, montes, antra, valles, atque deserta, horrendos Tyberis lapsus, templum Sibyllæ et similia. Atque hic, juxta meam quidem opinionem, modus est optimus, quo intellectui ipsa veritas quam propriissime potest imprimi : siquidem hac via ipsa quasi corporis et animæ fit unio. Cum in nudis delineationibus e contrario nimis adhuc remotus adstet

animus, ut vera rerum species nunquam tam pura atque genuina facie elucescat. Idem quoque modo dictus Claudius tandem in picturis topographicis, quamvis sero satis, verisque illarum fundis atque coloribus tantopere inclaruit, eaque excelluit perfectione, ut miranda præstiterit, meritoque dicendus sit reliquos omnes esse antegressus. »

(*Acad. Pict. nob. Pars prima.* Cap. XI, p. 25).

C

Vie de Claude, extraite de Filippo Baldinucci. *Notizie de' professori del disegno.* 6 volumes. Florence. 1684-1728.

« Di Giovanni, di un altro Giovanni Gellée e di Anna Padose nacque in Chamagne Castello di Lorena, nella diocesi di Toul, nell' anno di nostra salute 1600 l' eccellente pittore di paesi, prospettive e marine, Claudio Gellée, e fu il terzo dei cinque figliuoli maschi di Giovanni, de' quali il primo si chiamò pure Giovanni, Domenico il secondo, Dionisio il quarto, ed il quinto Michele. Non fu appena il giovinetto Claudio al dodicesimo anno di sua età pervenuto, che piacque al cielo, chè ei rimanesse privo de' suoi genitori. Costituito in tale stato perchè egli aveva gran genio al disegno, trattennesi con Giovanni suo maggior fratello che nella città di Friburgo nell Alsazia si era già fatto valente intagliatore in legno, e sotto la sua disciplina per un anno in circa s'impiegò in disegnare rabeschi e fogliami. Volle la sua buona fortuna, che un suo parente mercante di merletti dovesse in quel tempo appunto viaggiare a Roma; onde facil cosa gli fu l'incamminarsi anche esso sotto la custodia di lui a quella volta. Pervenuto ch' ei fu in quella Regia d'ogni arte più sublime, prese suo alloggiamento non lungi dalla Rotonda : e coi soli principi di disegno avuti dal fratello, andava studiando nel miglior modo possibile da se stesso : e del solo capitale di quel poco danaro che gli veniva rimesso dalla patria, valevasi per uno scarso alimento di sua persona, ma non andò molto, che incominciandosi in quelle lontane parti le crudelissime guerre delli Svezzesi, mancarono al povero giovane, non solo i soliti sovennimenti, ma la speranza altresì di poterli mai più conseguire. In tal caso prese risoluzione di portarsi col poco danaro che gli era rimaso, alla città di Napoli, dove allora spargeva fama di se il molto lodato pennello di Goffredo pittore di paesi, lontananze e prospettive. Con questo s'acconciò il nostro Claudio, ed in due anni ch' ei si trattenne appresso di lui, fece qualche profitto in architettura e prospettiva, e anche nel colorir paesi, ond' egli ebbe per bene di tornarsene a Roma, dove appunto opportunamente era comparso il degnissimo discepolo di Paol Brilli, Agostin Tasso, stimatissimo nel dipigner paesi, architetture e figure piccole, che era appunto tutto quello, a che il nostro Claudio si sentiva forte inclinato, ed in che egli fino a quella sua età di venticinque anni erasi presso che ragionevolmente instruito, donde non gli fu difficile il trovar luogo appresso di lui. Acconciossi egli dunque con quel pittore, il quale, oltre al communicarli i migliori precetti dell' arte, davagli anche le spese in casa sua. Il Lorenese si trattenne con esso fino all' aprile del 1625, nel qual tempo prese cammino per la Santa Casa di Loreto, Venezia, poi per la Baviera, finchè giunse alla patria, e dopo aver quivi dato qualche sesto alle cose sue, se ne andò a Nansi. Era allora in quella città un suo parente, il quale accoltolo con amorevoli dimostrazioni, lo fece abbocare con un tal Carlo Dervenr, pure Lorenese, pittore di quel Duca, e

Cavaliere di Portogallo. Questi lo fermò appresso di se con promessa di esercitarlo nelle figure; ma non fu appena passato un anno, che al pittore fu ordinato il dipigner la volta della Chiesa de' Carmelitani; onde le principale occupazione di Claudio bisognò che fosse poi per un anno e più il dipignere in quell' opera tutte l'architetture. Ma il cielo, che aveva destinato il nostro artefice a godere fra gli altri pittori del suo genio, posto di molta singolarità, coll' occasione di uno strano accidente, pure allora seguito nel tirarsi avanti quell' opera, sottrasselo a quello da lui poco gradito : e andò la cosa in questo modo. Impiegavasi in non so quale faccenda di suo mestiere nell' opera medesima un doratore, il quale nel fare un certo moto, di repente cadde dal palco, e sarebbesi di subito precipitato, se la sorte non gli avesse fatto in quell' istante dar fra le mani un corrente, il quale nell' uscir del suo luogo doveva accompagnarlo al precipizio, mettendo però tanto tempo in mezzo quanto bastò al nostro Claudio, quivi presento con momentanea ma industriosa avvedutezza, per porgere a quel misero, in tal frangente, quell' ajuto, che seppegli inspirare la natura e la complessione per salvargli la vita, siccome seguì. Questo inaspettato caso adunque fu quello, che fece si, che il nostro pittore disapplicò affatto da quella sorta di lavori : e da li in poi ebbe gran renitenza in accettare occasioni di opere, per cui gli fosse convenuto lo stare sopra palchi, benche talvolta poi fallisse in lui questa regola, attesochè tornato in Roma, gli convenne operare nel Palazzo del Cardinal Crescenzio in piazza alla Rotonda, in quello de' Muti in Piazza de' Santi Apostoli, abitato oggi dall' Eminentissimo Lodovisio; ed in un casone alla Trinità de' Monti per li Muzj.

Tornando ora a ripigliare il filo del nostro racconto, attediatosi Claudio della faccenda, che ei faceva in Nansì col maestro, risolvè tornarsene in Italia. Prese suo viaggio per Lione e per Marsiglia, dove s' incontrò in Carlo Erard, con suo padre e fratello, stati pittori della Maestà Christianissima che se ne venivano a Roma. Insieme con essi seguitò suo cammino, e finalmente dopo avere molte e gravi tempeste di mare e incomodi in quel lungo viaggio sofferti, nel giorno appunto della festività di Santo Luca dell' anno 1627 fu di nuovo in Roma. Apersevi casa e diede principio a far conoscere suo valore nei molti quadri, che fece per diversi amatori dell' arte di quella città, e forestieri ancora; finchè per ordine del Cardinale Bentivoglio ebbe a fare due paesi, che gli guadagnarono tanto credito, non solo presso a quel gran prelato, ma eziandio alla Santità del Pontefice Urbano VIII che gli vide subito finiti, che fin da quel tempo incominciarono a frequentar la sua stanza prima di tutti il Cardinale Bentivoglio, poi altri Cardinali, e finalmente Principi di ogni condizione, e da quell' ora per sempre restò chiusa la strada per portarsi al conseguimento di sue pitture ad ognuno, che non fosse stato o gran Principe o gran Prelato, o che per mezzo di alcuni di questi, a costo di gran danari, non gli avesse o con industria e lunga pazienza procurati. Or perchè le opere di questo grand' uomo consistono tutte in paesi, marine, prospettive ed altre a queste simigliante cose, onde non si fa luogo a me al far di tutte una particolar descrizione mi si conceda, che in sul bel principio io alcuna notizia dia a chi non mai ne avesse vedute, di loro eccellenza in generale, per venir poi a far menzione delle più rinomate solamente, o per meglio dire di quelle, che dall' ottimo gusto di quest' artefice furono stimate migliori; che di queste appunto e non d' altre parve bene a Giuseppe Gellee suo nipote (giovane costumatissimo, ed al presente applicato a studj di Teologia in Roma) farmi pervenire la cognizione. È dunque da sapersi, che il forte di questo artefice, fu una maravigliosa e non mai più cosi bene praticata imitazione del naturale nei diversi accidenti, che cagionano le vedute del Sole, particolarmente nell' acqua del' mare e dei fiumi, nella levata e nell' occaso, ed in ciò che a questo appartiene, veggonsi cose di

mano di lui, che trapassando ogn' immaginazione, non si possono per verun modo descrivere. A questo aggiunse un frapeggiare tanto vago, e un componimento di piani, monti, casamenti, edifizi nobili, porti, architetture e altre simili cose tanto bene accordato, che meglio non può desiderarsi. All' acque marittime diede un colore naturalissimo : e quello in che intorno alle medesime maggiormente rilusse la sua intelligenza, furono le varie mutazioni dello stesso colore, a seconda delle varie e bellissime osservazioni, che egli fatte aveva nel vero, nel mutarsi e variarsi l' aria e la luce, cose tutte che rapiscono gli animi di chi le mira. Adornò i suoi paesi con figure, fatte con tanta diligenza, che nulla più. Ma perchè in queste egli non potè mai correggere un suo molto evidente mancamento di farle troppo svelte, era solito dire che vendeva il paese, e le figure le donava : anzi per una certa sua natural bontà e continenza, non aveva alcun dispiacere, chi egli faceva dipignere i paesi o marine, facessivi aggiunger le figure per altra mano, ciocchè per ordinario faceva Filippo Lauri celebre in Roma in simile facoltà. Fecevi, come si disse poc' anzi, prospettive mirabili, e particolarmente templi tondi, ne' quali ebbe un talento singolarissimo, avendo eccellentemente tirato le basi e i capitelli con certa sua regola, e non a occhio, come hanno fatto molto paesanti : errore, che assai disdice, e che molto si fa conoscere a chi ha occhio erudito. Ed ha anche fatto vedere, che questi templi tondi molto abbelliscono il paese, quando se ne fanno pigliare le misure e distanze proporzionate al rimanente della tela. Le lontananze poi di suoi paesi e marine son vere affatto : gli animali quadrupedi, particolarmente bovini, caprini e simili, sono imitati bene, e finiti con grand' amore : onde maraviglia non è, che i suoi quadri in questo nostro secolo si siano venduti a prezzi in lor genere quasi non più sentiti, e siano stati, e siano fino al presente un digno pregio ed ornamento delle più rinomate Gallerie e Gabinetti de' maggiori Principi e Monarchi del mondo.

Per tornare ora alla storia, dopo che il pontefice Urbano ebbe veduti i due quadri fatti per lo cardinale Bentivoglio, estremamente gli erano piaciuti : e non contento di avergli sommamente lodati, volle vedere l'artefice : ed avutolo a se, dopo un molto amorevole trattamento, gli comandò di farne altri quattro per la persona sua propria. Claudio subito con tutto l'animo vi si applico e condusse per esso una marina con gran numero di vascelli ed alcune fabbriche presso alla medesima di nobilissima architettura. In un altro seguendo la volontà dello stesso Pontefice fece vedere il Porto di Marinella in sulla spiaggia Romana, dove a tale effetto apposta si condusse a disegnare la veduta. In un altro rappresentò un ballo : nell' ultimo finalmente cose pastorali. Era intanto già volata la fama del suo pennello per tutta l' Europa, onde per ordine della Maestà del Re Cattolico ebbe a fare otto altri quadri : ne' primi quattro de' quali espresse storie del Testamento Vecchio : negli altri del Testamento Nuovo. Per lo Cardinale de' Medici uno ne condusse, nel quale dipinse il Palazzo della Serenissima Casa della Trinità de' Monti e una bellissima Marina. Pel Cardinale Giori fece fino al numero di sette : pel Duca di Bracciano uno; pel Principe di Leancour due : per lo Cardinal Mellino cinque, pel Principe Panfilio altri cinque : pel Duca di Buglione uno, pel Cardinale Rospigliosi, poi Clemento IX di santa memoria, tre : per la Santità di Papa Alessandro VII due, e ciò sono una Europa col Toro, ed una Battaglia sopra un ponte, e perchè questo Pontifice, non solo ebbe in gran concetto la virtù sua, ma gli portò anche grande affezione, ebbene a fare altri ancora per la casa Ghigi. Otto ne dipinse per lo Contestabile Colonna, fra quali uno se ne conta di estrema bellezza, dove egli aveva dipinto Psiche alle riva del mare : e questo venne poi in potere del Marchese Pallavicino. Monsù di Bourlemont ebbene cinque, quattro Paolo Falconieri, Cavaliere non meno per la gloria degli antenati,

che per la perizia nelle scienze e nell' arti, è un molto chiaro splendore fra la nobiltà Fiorentina. Quattro ne colori per Monsignore Valdestain, due de' quali (come allora si disse) dovevano servire per la Maestà dell' Imperatore. Per lo Principe Don Gasparo due, ed altrettanti pel Cardinale Spada. Uno finalmente e bellissimo, dipinse per se medesimo dal naturale, alla Vigna Madama vicino a Roma, del quale la Santità di Clemente IX fecegli offerir tante doble, quante sarebbero bastate a coprirlo tutto; ma il cavarglielo delle mani non fu mai possibile, perchè e' diceva com' era in verità, che ogni giorno se ne serviva per vedere la varietà degli alberi e delle foglie. Ma troppo mi estenderei se io volessi ad uno per uno far menzione de' personaggi che vollero sue pitture, e pero mi bastera fare ora un racconto all' ingrosso delle città ove ne furono mandate per ornamento de' maggiori Palazzi e Gallerie. A Parigi ne andarono trenta trè : cinque a Napoli; due a Venezia; due in Amsterdam; due in Anversa; due in Avignone; a Lione due; altrettanti a Monpelieri, in uno de' quali era rappresentata la Regina Ester, in atto di supplicare il Re Assuero pel Popolo Ebreo. Ne dee alcuno maravigliarsi, che io fra tanti suoi quadri faccia particolar menzione di questo : perche mi è noto, che lo stesso Claudio fu solito dire che egli era il più bello, che fosse mai uscito delle sue mani, e tale fu anche il concetto che ebbero dello stesso i veri intendenti dell' arte, non tanto per la vaghezza del paese quanto per alcuno maravigliose architetture, che l' adornavano. Molt' altre furono le opere di Claudio, delle quali non si è potuta avere cognizione, ne tampoco delle qui notate sarebbemi riuscito dare tanta notizia se non fosse stato l'ajuto di un libro die sue invenzioni, che resto di sua mano, fatto da lui per rimedio di un grande infortunio, che fin da i tempi, che egli fece i primi quadri per la Maestà del Re Cattolico, occorse a danno delle opere sue : e ando la cosa nel seguente modo : Stava egli operando sopra i nominati quadri del Re a' quali appena aveva incominciato a dare qualche forma che da alcuni invidiosi e avidi d' ingiusto guadagno, non solo gliele fu rubata l' invenzione, ma eziandio imitata la maniera e ne furon vendute per Roma le Copie per Originali di suo pennello, con che venivane screditato il maestro, mal servito il personaggio, per cui si facevano i quadri e defraudati i compratori, a' quali si davano le copie per originali. Ma lì non finì la cosa, perchè a quanti egli ne faceva, accadeva poi lo stesso. Il povero Claudio, uomo per altro d'innocenti costumi, non sapendo da chi doversi guardare de' molti, che frequentavano la sua stanza, ne a che partito pigliarsi, in vedere, che ogni di gli erano portati a casa simili quadri, accio riconoscesse se fossero di sua mano, delibero di formare un libro, il quale io con molto gusto e ammirazione vidi, mostratomi da lui medesimo nella propria sua casa a Roma : ed in questo libro cominciò a copiare l'invenzione di tutte le opere, che dava fuori, esprimendo in esse con tocco veramente maestrevole, ogni particolarita più minuta del quadro stesso, notandovi eziandio il nome del personaggio per cui era stato fatto, e se male non mi ricordo, l' onorario che ne aveva riportato : al qual libro diede egli nome di Libro d'Invenzioni, ovvero libro di Verità, e da quel tempo in poi ogni qualvolta gli erano portati a vedere quadri suoi, o non suoi, senza multiplicar parole, faceva vedere il libro, dicendo : Io non do mai fuori opera che dopo averla interamente finita, io non la copj di mia mano in questo libro. Voglio ora, che voi medesimi ne siate giudici nel dubbio nostro, però guardate quà se voi riconoscete il vostro quadro : e cosi, comecche chi quella invenzione avea rubata, non aveva a gran segno potuto dar nel punto, appariva subito agli occhi di ognuno la differenza, e venivasi in cognizione dell' inganno : e se talora intimoriti dalla fama, che gia correa, che vi fossero mascalzoni in Roma, che le opere de' suoi paesi dessero fuori per originali, quei medesimi che gli avevan comprati, e che non intendevano più che

tanto le cose dell' arte, gliele facevan vedere : ed egli colla vista del libro oltre al proprio attestato, faceva si, ch' e' tocasser con mano esser quegli veramente suoi originali. Questo libro, dopo la morte di Claudio e restato in mano de' suoi eredi, che ne fanno quella stima, che merita una memoria si degna di tant' uomo : il quale finalmente aggravato sempre più da una tormentosa podagra sopportata per lo spazio di quaranta due anni, e dal peso dell' età, che già avevalo ridotto a segno di non poter operare più, che per due o tre ore il giorno, alli 21 di Novembre 1682, ottantesimo secondo di suo corso vitale chiuse gli occhi a questa. luce : e nella chiesa della Santissima Trinità de' Monti de' Frati Minori, avanti alla Capella della Santissima Nunziata, fu data al suo cadavero sepoltura : e sopra di essa fu collocato un bianco marmo colla seguente iscrizione :

D. O. M.
CLAUDIO GELLEE : LOTHARINGO
EX LOCO DE CAMAGNE ORTO
PICTORI EXIMIO
QUI IPSOS ORIENTIS ET OCCIDENTIS
SOLIS RADIOS IN CAMPESTRIBUS
MIRIFICE PINGENDIS EFFINXIT.
HIC IN URBE ARTEM COLUIT.
SUMMAM LAUDEM INTER MAGNATES
CONSECUTUS EST.
OBIIT IX KALEND. DECEMBRIS M.D.C.LXXXII.
ÆTATIS SUÆ ANNOS. L.XXXII.
JOAN ET JOSEPHUS GELLÉE
PATRUO CHARISSIMO MONUMENTUM HOC
SIBI POSTERISQUE SUIS
PONI CURARUNT.

Fu questo artefice, quanto valente nell' arte sua tanto amico de' buoni costumi. Non imbratto mai il suo pennello con alcuna lasciva o in altro modo sconvenevole rappresentazione e se talvolta gli bisogno dipigner cose favolese, in cui tali figure dovessero intervenire coprivale nel miglior modo possibile. Fù amico di ognuno, e desideroso di aver pace con qualsifosse, e laddove a tal suo desiderio alcun danno apportar si potesse, diede sempre bando ad ogni suo più rilevante interesse. Intorno a che occorse cosa degna di memoria e fu questa. Aveva egli fin ne' tempi, che gli tocco a operare per Urbano VIII preso in casa sua quasi in qualità di servitore, ma particolarmente per macinare i colori, nettare i pennelli ed altre cose fare che abbisognavano ad un comodo esercitamento dell' arte sua, un certo giovane d'assai umile condizione, chiamato Gio. Domenico Romano. A questo, che era anche mezzo stropiato della persona. aveva egli fatto insegnare a propie spese a sonare lo strumento di tasti ed altri strumenti : e di più avevagli con grande amore insegnato a dipignere ; quando s' incomincio a vociferar per Roma, che Claudio faceva fare i quadri a lui : cosa che di bocca in bocca passando, si condusse finalmente all' orecchio del giovane, il quali tanto se ne invani, che dopo di essere stato con lui venticinque anni, ed averli anche dati assai disgusti in varie occasioni, si parte di sua casa, e già meditava di far lo chiamare in giudizio, per farsi pagare il salario di tutto il tempo ch' egli era stato appresso di lui, con

trattamenti più da figliuolo, che da servitore o discepolo. Avuta di cio contezza il buono artefice, lo volle avere a se : e condottolo al banco di Santo Spirito, dov' ei teneva gran danaro, fecegli contare tanta somma, appunto quanto importava la sua pretensione. Ma non passò poi gran tempo, che Gio. Domenico finì di vivere : e Claudio da quell' ora in poi non volle più fare allievi nell' arte sua ; ma quantunque egli stesse sempre saldo in tale risoluzione, non è per questo, che egli non fosse liberalissimo de' suoi consigli e precetti a chiunque gliele avesse domandati, e particolarmente nella prospettiva, della quale fu oltremodo intendente e pratico, e comunicolla fra gli altri al Viviani delle prospettive. E giacchè parliamo di prospettiva, non voglio lasciar di notare alcune cose, intorno al modo che egli teneva, per disporla ne' suoi paesi. Metteva egli l' occhio ove gli pareva ; ma era solito dividere l' altezza del quadro in cinque parti, delle quali dava le due inferiori alla linea orizzontale, o vogliamo dire asse (*sic* pour *essa*) de' raggi visuali : poi mettendo l' occhio in essa linea, pigliava un filo, e ponendo un capo nell' occhio, giravalo in tondo sopra il quadro, comprendendo in esso tondo tutto il medesimo quadro : poi metteva sua distanza in quel luogo, ove la sua linea attraversa il tondo : e lo stesso modo teneva nel disegnar le vedute al naturale, la qual linea in tale occasione osservava tanto, che da' Fiamminghi per soprannome era chiamato Orizzonte. Di questi disegni di vedute al naturale son restati agli eredi cinque o sei gran libri, ed alcuni fasci di carte sciolte, siccome oltre al soprannominato, altri quadri da esso coloriti al naturale. Dirò per ultimo, che quest' artefice, dico per quanto n' è corsa la fama, tutto chè in un lungo tratto di vita avendo assaissimo guadagnato, avesse potuto accumulare gran tesori, contuttociò a cagione dell' amore, ch' è' portò sempre a' proprij congiunti, a' quali diede in ogni tempo ajuti validissimi, non ha lasciato maggiori sostanze di quello, che giunga al valore di diecimila scudi : e tanto basti aver detto di tal maestro. »

D

Déposition d'Augustin Tassi, 1619.

Romana Burgi pro Curia et fisco contra Augustinum Tassum pictorem.

(Déposition d'Agostino Tassi) : « Io me recordo haver detto nell' altri miei esamini che so stato a lavorare a Bagnaia[1], dove stei dui anni et mezzo in circa che dipignevo nel Barcho pel signor Cardinal Montalto[2] et c' havevo garzoni et lavoranti che ci tenni una man di francesi, et uno si chiamava Carlo Borgognone, Claudio di Lorena, Bartholomeo fiammengho, un certo Martio Gomassin[3] e non ce lavorava altro; questi stavano tutti con il signor Cardinale, ch' io non tenevo nessuno al soldo mio, ma ero capo et havevo cura di tutti. »

(Archives d'État de Rome. *Processi criminali*, tome LXII, p. 55.)

1. Bagnaja, petite ville près de Viterbe, où se trouve la Villa Lante, commencée par le cardinal Riario et terminée par le cardinal Gambaro, d'après les plans de Vignole. C'est dans cette villa, probablement, que le Tassi travaillait avec ses élèves pour le cardinal Montalto.

2. Il y avait alors deux cardinaux de ce nom, tous les deux parents de Sixte V. Celui qui employait le Tassi à Bagnaia fut peut-être le cardinal Alexandre Perettus de Montalto, mort en 1623, à cinquante-trois ans. « Gulæ voluptatibus », dit le continuateur de Ciacconio, « plus æquo deditus fuit, quæ mortem ei attulerunt ante fatalem diem. » (*Vitæ et res gestæ pontificum romanorum,* tome IV, colonne 147.)

3. Thomassin? Peut-être un membre de la famille de Philippe Thomassin, marchand d'estampes à Rome, né à Troyes en 1550, mort à Rome vers 1626. Voir Corrard de Breban, *les Graveurs troyens*, Dussieux, page 464.

E

Testament et codicilles de Claude, extraits des Archives Capitolines.

A di 23 9mbre 1662.

CODICILLI CLAUDII GELLEE

« Ego notarius publicus, infrascriptus instantie et debite requisitionis a D. D. Joñe Gellée Josepho Gellée et Agnetæ Gellée me contuli ad domum solite habitationis D. Claudii Gellée positæ Romæ ante arcum Gregorum, quo perventus dicta domus ingressus fui et perventus ad primum illius appartamento in qua domus Dominus Claudius inhabitabat in sala primi appartamenti vidi dictum dominum Claudium Gellée mortuum et illius cadaver prostratum adesse super quadam tabula in dicto sala existens. Ego notarius, etc., et infrascripti testes bene cognoscentes illius cadaver, etc.

(Vient la mention d'un codicille de Claude écrit le 25 juin 1670.)

« Io sottoscritto Claudio Gellée figliolo del q. Giovanni da Camagne in Lorena havendo fatto il mio testamento clauso e sigillato e quello consegnatone gli atti del Sig^r Francesco Marchetti notario capitolino li 28 febb. 1663 o altro più nero tempo hora ho fatto anche l'infrascritti miei codicilli parimente chiusi e sigillati del tenore del seguente, cioé :

In primis codicillenda confermo il legato fatto ad Agnese mia zitella cresciuta ed allevata in casa mia delli undeci luoghi di monti di S. Bonaventura conforme apparisce in detto testamento e caso che fossero estratti o estinti voglio che gli si dia il valore etc. et inoltre le lascio altri scudi 500 moneta et anco gli lascio una medaglia d' oro di Papa Urbano che rappresenta *Monte Cavallo* et una catena d' oro del valore di scudi 10 et un anello con diamante legato in oro.

Item lascio a Giovanni Gellée mio nepote una medaglia d' oro di papa Urbano che rappresenta il *Battesimo di Costantino* et una catena et un anello con tre diamantini.

Item ordino e voglio che tutte quelli beni che ho ordinato nel mio testamento che si dividano in quattro parti e la quarta parte si debbia dare a Giovanni Gellée mio nepote che di presente sta in casa mia.

Item lascio che le due medaglie d' oro di papa Innocenti che rappresenta *S. Pietro*, con le chiave fatta l' anno santo, una ne sia data a Gio. Gellée e l' altra a Claudio Gellée figlio di Marie Melchiorre Gellée de Camagne.

Item lascio a tutti li sudetti nepoti scudi 25 per uno, cioé a Giovanni e Claudio figlii del sudetto Marie Melchiorre.

Item lascio alle tre figlie femine del detto Marie Melchiorre scudi 20 per ciascheduno.

Item lascio alli figlioli maschi et femine nati da nascere della mia nepote Anna Gellée scudi 25 fra tutti quanti.

Item lascio una madonna copia del Guido Bolognese del Signor Francesco Raguso alla mia figliana moglie del Sig^r Gio. Giorgio Alardino speditioniero.

Item lascio che nel giorno della mia morte siano distribuiti scudi 10 tra poveri per elemosine et che siano dati scudi 5 moneta a quelle donne che si ritrovarono al mio servitio nel tempo della mia morte.

Item ordino e voglio che gli miei heredi nominati nel testamento siano obligati de far celebrare nella chiesa di S. Dionisio de Camagne mia patria 50 messe in suffragio dell' anima mia nel termine di otto giorni dappoche haverano havuto notitia della mia morte.

Item dico et dichiaro che ritrovandosi in casa mia doppo la mia morte alcuna scrittura fatta de mano mia concernente testamento o altra dispositione e ultima volontà sià nulla et invalida, una sola si debba attendere al sudetto ultimo mio testamento et alli presenti codicilli.

Io Claudio Gellée
Ho fatto questi codicilli.

Marinus Franciscus Vannius,
Notarius capitolinus, successor Marchetti.

(Protocolli Marchetti e Vannio. Testamento 1668-1690, non numerato.)

Apertura del testamento, consegnato a di 28 febbraio 1663 sigillato mentre era *mala valetudine oppressus et in lecto jacens timens casus futuræ suæ mortis* presente fra gli altri Claudio Bellino borgognone, Domenico Barriera da Marsiglia, Francesco de Giardino della diocesa di Lorena. »

TESTAMENT DE CLAUDE

« Nel nome della santissima Trinita, Padre, figlio e spirito santo, amen. Io Claudio Gellée figlio del Gio. Gellée da Sciamagne in Lorena ho fatto questo presente testamento mio clauso e sigillato nel modo infrascritto, cioé :

In primo raccomando l' anima mia al mio Signor Iddio, alla sua Santa madre, al mio angelo custode et a tutti li Santi del cielo pregando sua divina maesta si degni riceverla nella gloria di Paradiso.

Item il mio corpo ordino che sia sepellito nella chiesa della S^ma^ Trinità de' Monti e che l' infrascritti miei esecutori debbano spendere 50 scudi tra il funerale, sotteratorio e messe che in detta chiesa debbano fare una lapide nella mia sepoltura con quella iscrizione che gli pareva ma che non debbano spendere [più di] scudi 60 moneta.

Item l' undici lochi di monti di S. Bonaventura, cioé otto in una patente e tre in un altra che cantano in mio favore io lascio ad Agnese che possa solo godere l' usufrutto di esso sin tanto che si mariterà o monachera e monacandosi otto di quelli li possa conseguire al monastero dove si monacarà per una dote libera e l' altri tre ne possa solo godere l' usufrutto sinché sara viva in detto monastero, quale usufrutto ella vivente possa disporre al suo arbitrio senza che il detto monastero ne possa pretendere partecipazione o accomunazione alcuna e maritandosi li sudetti undeci lochi de monti si possano consegnare per sua dote e fondo dotale con conditione pero che morendo senza figli legitimi e naturali otto delli undeci luoghi ritornino alli infrascritti miei eredi e degli altri tre ne possa disporre a suo arbitrio.

Item lascio sopra più delli undeci luoghi de monti S. Bonaventura tre altri luoghi del monte Novenale gli frutti sua vita durante doppo che ritornino a Claudio Gellée figlio di Melchiorre Gellée.

E di più lascio alla suddetta Agnese un quadro di mia mano dipinto a paese per altezza che sta vicino al mio letto con la madonna che va in Egitto et una madonina vicina al mio letto che e copia del Guido, un altro quadretto con il crocefisso e S. Brigida con cornice, di pero come ancora la mia lettera et il cielo del letto dove io dormo, e la sua cariola in forma di letto si metta in parte et ancora la sua cassa con la robba che si ritrova dentro, et il mio studiolo d' ebbano dentro una pezza di credenza nella mia sala et un terzo di mobili, et questo gli lascio libero et a disporre a sua volontà per li buoni servitii che da lei ho ricevuto.

Item declaro che il libro dei disegni che lascio alla detta Agnese esser quello di 137 (forse 177) disegni di quadri fatti per servitii di diversi Principi gli lascio sua vita durante e doppo che recaschi alli miei heredi.

Item ordino e voglio che subito seguito la mia morte, detta Agnese sia messa in un monastero a sua elettione e a questo si debbano assegnare li frutti delli sudetti undeci luoghi del monte S. Bonaventura o frutti de altri undeci de monti dell' istesso valore se per fortuna fossero estinti.

Item lascio a Giovanni Gellee mio nepote sei luoghi de monti, quattro Restoro e due Novenale et un quadro con la sua cornice indorato che rappresenta il *ballo delle quattro nazioni* e la lettera et il letto dove lui dorme et una madonina che sta vicina al suo letto copia del Domenichino et il crucifisso che sta alla camera di basso et ancora il forsiera che sta nella mia camera e che li Signori esecutori non lo possino molestare in altri interessi che le patenti de' luoghi di monti e le carte che dependano de' miei negozi e prego per favore grande che se si ritrovera a Roma che in presenza sua e della sudetta Agnese s' apra il sudetto forziero et ancora una pezza di credenzone alla sua elettione con li disegni di S. Nicolo per li buoni servitii che mi ha reso essendo in casa mia.

Item lascio a Claudio Gellée figlio di Melchiorre Gellée mio fratello un quadro arbore di paese fratto sopra il vale con una medaglia d' oro di Papa Innocentio che rappresenta S. Pietro quando apre la porta santa.

Item lascio alla veneranda chiesa della Trinità de' Monti un quadro della mano del quondam Carlo Lorennese in tela senza la cornice di mezza figura et ancora un paese di due pezzi dipinti a guazzo per ornare la casa della S^{ma} Trinità quando passa il Santissimo.

Item alla veneranda chiesa di S. Nicolo della natione Lorenese scudi 25 et un quadro di Christo che va in Emmaus, paese dipinto dal vero.

Item lascio alla ven. Chiesa di S. Luca in Santa Martina di Roma scudi 10 et una copia del mio ritratto che sta in sala.

Item lascio all Em^{mo} Sig. Cardinale Rospiglioso dui disegni a sua elettione delli miei studi per haver ricevuto sempre il buon consiglio che mi ha dato.

Item all' Illmo Monsig^{r} di Belmonte un quadretto sopra una tavola di cipresso che rappresenta un lavoro di luna con una cornice indorata grande un palmo, per haver ricevuto sempre favori e li miei.

Item lascio ancora al mio figliano Gio. Piomer sei disegni all' elettione delli esecutori.

Item lascio a Catherina figlia di Maestro Antonio André sartore mio compare scudi 40.

Item dichiaro che il mio cognome di casa Gellée, se bene nella patente de luoghi 5 di monte Novenale è scritto *Gillet* e nell' altra de luoghi otto del monte S. Bonaventura e scritto *Gillier q. Joannis lotharinghi* e nella delli tre altri luoghi di detto monte e notato *Gillier* e nella patente delli quattro del monte Restoro è scritto *Gellée* e due altri patenti che cantano a mio favore di 5 luoghi per uno del monte Restoro è notato a tutte due *Gellée q. Joannis*

lotharinghi. Il tutto e stato mio errore e delli signori segretari quali non ostante dette variationi mi hanno continuamente messo in lista e fatto pagare li frutti di quelli sotto il cognome *Gillee* masi deve scrivere nella lingua nativa, vale *Gellée,* perche cosi mi hanno sempre scritto li miei fratelli.

Item lascio al Sig^r Renato della Borna scrittore apostolico un quadro fatto a paese con l'Angelo e Agar.

Item lascio al Sig^r Francesco Canser un quadretto con cornice quadrata indorata dipinto con pecorelle.

Et in tutti e singoli miei beni mobili e stabili presenti e futuri ragioni actioni di qualsinvoglia sorte a me spettanti e pertinente heredi usufruttuarii faccia e instituisca e con la propria mia bocca nomino li signori Dionisio e Melchiorre Gellée miei fratelli carnali e li chiamo e fo heredi e proprietari della mia robba che e che sarra in Roma e al paese et in qualsinvoglia altro luogo e se per fortuna o l'uno o l' altro fosse morto o tutti due fo e dichiaro heredi li loro figli con facoltà di potere e disporre di tutti li miei beni al piacere loro.

Esecutori poi di questo mio testamento e tutori e curatori della sudetta Agnese eleggo e deputo li suddetti signori Renato della Borna e Francesco Canser scrittori apostolici e qualsivoglia di loro in solido, se però li detti saranno vivi in Roma e se saranno morti o non fossero in Roma in tal caso eleggo e deputo il primo rettore che sarra *pro tempore* della suddetta chiesa della congregatione de Lorenesi di Roma con le solite facolta et un quadro a sua elettione.

Item dico e dichiaro che Agnese nominata nel presente mio testamento è una zitella di età al presente di anni undici in circa conforme alla fede del battesimo appresso di me esistente allevata in casa mia dove al presente si ritrova per carità.

Io Claudio Gellée ho testato come sopra m^o pp^o.

MARINUS FRANCISCUS VANNIUS,

Curie Capitoline notarius.

(Testamento dei *Notai Marchetti e Vannio ann. 1668-1690 ad annum.*)

(Document communiqué par M. A. Bertolotti.)

A di 13 feb. 1682.

Claudio Gellee del defunto Giovanni di Sciamagne in Lorena sano faceva un codicillo nel quale ammentova il lascitò a Giuseppe Gellee figlio di Melchiorre più un quadretto con pecorelle. Abitava all' arco de Greci presente Giacomo Zimet francese, Martino Fostier fiammingo e G. B. Larmour fiammingo. »

(Not. Marchetti, 1668-1690.)

F

La villa de Claude à Munich.

La légende, d'après laquelle Claude aurait fait un séjour dans la ville de Munich, a subi diverses modifications. Tantôt, on s'est plu à l'y faire appeler en 1625 (lors de son voyage

à Nancy) par le baron Mayer ; le Lorrain aurait alors décoré la villa que possédait le baron près de Harlaching, dans le voisinage de Munich, et cela, sans tenir compte du fait que les relations du peintre avec le chancelier de la Bavière, selon les dates mêmes des tableaux exécutés pour ce dernier, doivent se placer vers 1674 (voir le catalogue du *Livre de Vérité*, nos 5 et 188), à la fin plutôt qu'au commencement du siècle. Nagler, de son côté, a ainsi non seulement donné la villa près Harlaching en toute propriété à Claude lui-même, il a bien voulu y voir la reproduction d'une autre villa, plus grande, qu'il prétend avoir été bâtie par le maître sur la pente du Mont Janicule, en face du Mont Aventin. Mais quoiqu'elle soit un peu invraisemblable, la persistance de cette tradition, qui rattache le nom de Claude à des maisons situées dans la ville ou dans le voisinage de Munich, donne à penser. Un auteur allemand, M. Regnet, a publié en 1876 [1] des documents qui nous aideront à démêler ce qu'il peut y avoir de vrai au fond de la fable. M. Regnet cite, d'après le « Grundbuch » de Munich, un rapport d'après lequel un nommé Claudius Gilet, cuisinier de l'Électeur, possédait, en 1610, une maison située sur le vieux Rossmarkt (marché aux chevaux) ; il a trouvé aussi un document daté de 1613, relatif à l'achat d'une maison par un jardinier, qui désigne l'emplacement de ladite maison comme étant entre les propriétés de Balthasar Erdman et de Claudius Gilet, et un troisième, du 13 avril 1615, attribuant un « ewiggeld » au même Claude Gilet. M. Regnet incline à croire que le Claudius Gilet du « Grundbuch » était un parent de notre maître, et que le jeune peintre, arrivé à Venise en 1625, a pu être tenté de pousser jusqu'à Munich, pour y rendre visite à un membre de sa famille riche, ou du moins fort à son aise. Il ne faut pas, cependant, chercher, comme l'a fait M. Regnet, à appuyer cette hypothèse sur la mention faite par M. Charles Blanc de deux paysages peints par Claude à Munich. M. Blanc a cité, sans le nommer, le travail de M. Voïart (voir p. 20 et p. 108) ; les toiles en question sont les tableaux de la Pinacothèque de Munich, et tout le monde peut se convaincre que ce sont plutôt les environs de Naples que ceux de Munich qui y ont inspiré le pinceau du maître.

1. *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit*, zwœlfte und dreizehnte Lieferung. Leipzig, 1876.



CATALOGUES RAISONNÉS

DES OUVRAGES CITÉS DANS LE TEXTE

I

CATALOGUE DESCRIPTIF DES DESSINS

DU *LIVRE DE VÉRITÉ*

1. — *Vue du Colisée avec les Temples de Castor et Pollux, et de la Concorde.* Ce dessin porte au revers l'inscription : *Audi 10 dagosto 1677 ce présent livre aupartien a moy que je faict durant ma vie. Claudio Gillée dit le lorane. A Roma ce 23 Avril 1680.* Ces mots sont écrits sur une feuille de papier blanc à rayures, collée au revers du dessin. Le papier employé pour ce dernier présente le même ton, mais est d'une qualité plus fine. En tenant le feuillet à contre-jour, on parvient à déchiffrer (à travers le papier collé) une seconde inscription écrite sur le dessin lui-même, à savoir : *pour le Cav. Saracino. Claudio fecit in V. R.* Le tableau reproduit par le dessin se trouve chez lord Cathcart, à Thornton le Street.

2. — *Port de mer.* A droite, un portique à trois colonnes. Sur l'une d'elles, à terre, à droite, on lit *Claudio inven. Roma.* Au revers, on voit une feuille de papier blanc collée sur le dos du dessin, qui est exécuté sur un papier blanc plus fin. La feuille ajoutée porte la date *1678* avec les mots : *Romæ Claudio Gillée. A moy.* En 1815, d'après les indications de la table qui précède les reproductions du *Livre de Vérité* publiées par Ludovico Caracciolo, le tableau se rapportant à notre dessin se trouvait chez lord Palmerston, à Broadlands ; une répétition était conservée chez l'évêque de Bristol.

3. — Paysage avec une scène de brigands. Au revers, l'inscription : *Claudio fecit in V. R., fait pour Paris à Rome.* Les mots : *Claudio fecit in V. R.* ne sont pas de la main

1. Dans ce catalogue et dans les autres catalogues de dessins et tableaux contenus dans notre volume, les mots *droite* et *gauche* s'entendent toujours du dessin ou du tableau, et non pas de celui qui les regarde.

A moins d'indication contraire, le papier employé est toujours du papier blanc.

A moins d'indication contraire, les inscriptions citées sont toutes de la main du maître.

Les mesures sont indiquées en mètres et centimètres.

du peintre; ils ont été ajoutés sur ce dessin et sur les dessins suivants jusqu'au nº 112 par une main qui n'est pas sans quelque ressemblance avec celle de Claude, mais qui est beaucoup plus régulière et plus fine. (Voir dessins Heseltine, nº 29.)

4. — *Port de mer avec arsenal.* Au revers, un petit croquis, à la plume, représentant un vieillard qui s'appuie sur un bâton. L'inscription est ainsi conçue : *Fait pour Paris. Claudio fecit in V. R.* Le sujet a été gravé par Claude. Voir *Port de mer au fanal. (Peintre-Graveur français*, tome II, nº 11.)

5. — *Effet de brouillard.* Marine avec des ouvriers qui soulèvent des pièces de bois. Au revers, l'inscription : *Claudio fecit in V. R. Fait pour Monseigneur l'avec du Mant;* puis, au haut de la page, une seconde inscription ainsi conçue : *Il presente disegno io lo facto il quadro per Ill. Sig^re francesco Meyer consiglier di S. A. Elettoral di Baviera l'ano 1674 a Roma questo Juglio Claudio Gillée fecit.* Les deux inscriptions sont accompagnées de jolis croquis à la plume : les *Bords du Tibre,* les *Colonnes du temple de Jupiter Stator*, etc. L'évêque du Mans, Philibert-Emmanuel de Beaumanoir de Lavardin, mourut en 1671 à Paris. Il avait été nommé évêque en 1649, époque vers laquelle il commanda probablement le premier tableau exécuté par Claude d'après cette composition, tableau qui se trouve au musée de l'Ermitage; le second est à la Pinacothèque de Munich; il existe une réplique chez lord Yarborough et une copie à Hampton Court. Gravé par Claude. (R.-D., 15.)

6. — *Port de mer au lever du soleil.* Marine. Au revers, le peintre a écrit : *Claudio fecit in V. R. fait pour Paris.* En 1837, le tableau appartenait à M. Mc Clellan à Glasgow. Voir Smith, *Catalogue raisonné*, nº 36.

7. — *Vue prise au sommet des collines de Tivoli, près de Rome.* Au revers, nous trouvons encore les mots : *Claudio fecit in V. R. fait pour Paris*, accompagnés de deux croquis à la plume qui paraissent avoir été faits d'après nature et qui semblent avoir servi plus tard pour la composition du nº 28. Le premier nous montre une femme auprès d'une malle, avec un homme qui s'assied dessus et deux autres qui se tiennent debout à ses côtés; le second croquis représente des marins dans un petit bateau.

8. — *Pâtres s'amusant près d'une rivière.* Au revers : *Claudio fecit in V. R., pour Paris.* Il existe une très belle gravure de ce tableau, par Vivarès, exécutée en 1741. Le tableau était alors chez le docteur Mead; il mesurait, nous dit le graveur, 3 pieds 3/4 de largeur sur 2 pieds 5 de hauteur.

9. — *Vue d'un port de mer.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. fait pour Monseign^r lambassadeur de France Monsr de betune. Roma.* Le tableau est entré au Louvre (nº 219), où il forme le pendant du numéro suivant.

10. — *Vue du Campo Vaccino.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. Fait pour Mos^re l'ambassadeur de France M^re de betune. Roma.* Le tableau porte au Louvre le nº 220. Une réplique de la main d'un élève se trouve à la *Dulwich Gallery* (nº 219). Gravé par Claude en 1636. (*Peintre-Graveur français,* tome II, nº 23.)

11. — Paysage traversé par une rivière. Au revers : *Fait pour un ligeois a Rome à la feonterie* (fonderie ?). Ce dessin, ainsi que le suivant, est de forme octogone; le tableau se trouvait, en 1815, à Paris, chez M. d'Argenville, secrétaire du Roi (Voir la table qui précède les reproductions du *Livre de Vérité,* publiées par Caracciolo), et, en 1837, chez Samuel Rogers. (Smith, n° 11.)

12. — *Coucher de soleil.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. faict pour Napoli.*

13. — La *Fête villageoise.* Au revers, Claude a écrit, à deux reprises : *Faict pour la SSte de ppa Urbano,* avec les mots : *Claudio fecit in V. R.* Un tableau, qu'on croit identique à celui du pape Urbain VIII et qui porte la date de 1639, se trouve au musée du Louvre (n° 221).

14. — *Port de mer.* On trouve le même sujet, mais en sens inverse et avec des changements, sous le n° 28. Au revers : *Claudio fecit in V. R. faict pour sa Sainte de ppa Urbano fatto ppa Urbano.* Le tableau est aujourd'hui au Louvre (n° 222), mais Caracciolo nous dit que l'original (ou du moins celui qu'il considérait comme tel) se trouvait en 1815 chez Camuccini, à Rome.

15. — Paysage. A droite, un jeune pâtre, assis sous un arbre, joue du flageolet. Au revers : *Claudio fecit in V. R. faict pour Sigr Monsre Ruspiose Roma.* « Monsre Ruspiose » est le célèbre cardinal Rospigliosi, qui devint pape sous le nom de Clément IX.

16. — Paysage avec rivière. Au revers : *Claudio fecit in V. R. faict pour M. Perocha.*

17. — *Port de mer.* Au revers : *Claudio fecit in V. R fait pour Paris a Roma.* Le peintre a lui-même gravé cette composition. (Voyez *Peintre-graveur français,* tome II, n° 13.) Le tableau se trouve au musée de Grenoble.

18. — Paysage traversé par une rivière. Au revers : *Fait pour Paris. Claudio fecit in V. R.* Tableau conservé chez le duc de Portland. (Smith, 18.)

19. — Port de mer, avec soleil couchant. Au revers : *Claudio fecit in V. R. fait pour M. Peroche à Paris.* Un tableau dont la composition présente un certain rapport avec ce dessin a été gravé par J. Moyneau en 1759; le graveur nous dit que l'original se trouvait dans le Cabinet de M. Peilhon, secrétaire du Roi, et qu'il avait 3 pieds 2 pouces de largeur sur 2 pieds 6 pouces de hauteur. Un sujet analogue est reproduit dans une petite collection de mauvaises eaux-fortes d'après la galerie Miles, récemment vendue à M. Vanderbilt.

20. — Paysage. Au revers : *Claudio fecit in V. R. fait pour Paris.* Ce dessin a été gravé par Claude lui-même : *Peintre-Graveur français,* tome II, n° 16. Le tableau se trouvait en 1813 chez M. Willett. (Voir Smith, *Catalogue raisonné,* n° 20.)

21. — Paysage avec rivière. Au revers : *Claudio fecit in V. R. Napoli.* Le mot *Napoli* est écrit cette fois de la même main que le reste. La composition a été répétée par le peintre avec plusieurs changements de détail (des tonneaux prennent la place des bûches de bois, etc.) dans un tableau de la collection de lord Trevor. Ce tableau,

qui mesure 3 pieds 1 pouce de largeur sur 4 pieds 8 pouces de hauteur, a été gravé par Mason en 1767 pour l'éditeur Boydell. Le tableau original se trouvait en 1815, d'après Caracciolo, chez M. Daniel Danhoot, à Bruxelles. (Voir aussi Smith sous le même numéro.)

22. — Paysage avec un bac. Au revers : *Claudio fecit in V. R. Napo.* Un tableau ressemblant à ce dessin se trouvait entre les mains de Woodburn en 1837. (Smith, 22.)

23. — Paysage avec rivière. Au revers : *Claudio fecit in V. R. fait pour M. Guefie* (Gouffier ?). Au revers se trouve le dessin, à la plume et à la sépia, d'un jeune homme accosté par deux marins. Ce dessin a trouvé son emploi dans la composition du nº 28. Le tableau était en 1837 chez le comte de Leitrim. (Voir Smith.)

24. — Paysage. Au revers : *Claudio fecit in V. R. Napoli.*

25. — Les *Environs de Tivoli.* Au revers : *Claudio fecit in U. R. fait pour M. Guefie.* Le tableau (H., 0m,94. L., 1m,31), qui était alors chez P. Methuen, à Corsham House, près de Bath, a été gravé par J. Peak, en 1767, pour Boydell. (Voir aussi Smith, nº 25.)

26. — *Port de mer au coucher du soleil.* Au revers : *Claudio fecit in U. R. pour Paris p.* Cette inscription est incomplète, le dessin ayant été coupé par le relieur.

27. — Paysage avec port de mer. Au revers : *Claudio fecit in U. R. pour le Secrtaire du marqui Queu.* Le tableau se trouvait en 1837 chez C. Oldfield Bowles. (Smith, nº 27.)

28. — *Port de mer au coucher du soleil.* Au revers : *Claudio fecit in U. R. Per il serenissimo Cardinale de Medicis.* Le tableau, qui porte une inscription et une date illisibles, orne la Galerie royale de Florence.

29. — *Port de mer.* Au revers : *Claudio fecit in U. R. per Turino.* Les différences entre l'écriture de Claude et celle de la personne qui a ajouté les *Claudio fecit* sont très nettement accusées dans cette inscription.

30. — *Port de mer.* Au revers : *Claudio fecit in U. R.* Ce dessin n'a pas été retouché.

31. — *Port de mer.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. per le minmo Sigre Cardinale Giorio.* Ce dessin est fort bien conservé ; il n'a pas été retouché. — Le tableau se trouve chez le marquis de Bute. (Voir Smith, *Catalogue raisonné.*)

32. — *Clair de lune, la Tentation de saint Antoine.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. per il re di Spagna.* Le tableau se trouve à Madrid, nº 1033.

33. — *Port de mer ; scène de naufrage.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. per lemo sig. duc. di Braciano.* Le tableau a été gravé par Claude lui-même sous la date de 1630. *Peintre-Graveur français*, tome II, nº 7. (Voir Smith.)

34. — *Scène de brigands.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. per l'eminentissimo Cardinal Rospioglio.* Le tableau (H. 0m,65. L. 0m,89) appartient à présent à lord Mulgrave.

Il a été vendu en 1832 par Christie à M. Shepperson. (Smith, 34.) Gravé, avec un autre paysage, par Claude. (R.-D., 12.)

35. — *Castel Gandolfo ; vue du lac Alban.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. faict per papa Urbano.* Le tableau se trouve au palais Barberini.

36. — Paysage. Au revers : *Claudio fecit in V. R. pe. La.*

37. — Étude pour les figures du n° 47. Au revers : *Claudio fecit in V. R.*

38. — Paysage, avec la Sainte Famille. Au revers : *Claudio fecit in V. R. per il Cardinal Giori.* Caracciolo dit que le tableau se trouvait en 1815 à Rome, mais qu'il en existait une répétition en Angleterre chez le Docteur Bragge. Pour d'autres détails, voir Smith, sous le même numéro.

39. — Paysage. Au revers : *Claudio fecit in V. R. per Nicolo Canse.* (Canser.)

40. — Paysage. Au revers : *Claudio fecit in V. R. per M. Daby de Grenoble* (d'Albi ?). — Le tableau (H. 0m,93. L. 1m,32) a passé dans une vente en 1787. (Voir Smith.)

41. — Paysage. Au revers : *Claudio fecit in V. R. per Napoli.*

42. — Paysage. Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro fait pour Paris.* Ces mots ont été tracés par une main différente des deux premières; la même écriture large, fine et nette, reparaît sur les numéros suivants.

43. — *Port de mer ; coucher de soleil.* Revers : *Claudio fecit in V. R. quadro fait par Il^mo Cardinale Giorio.* Le tableau, qui porte la date 1644, fait partie de la Galerie nationale de Londres; il a été souvent gravé : par J. C. Armytage, en petit, pour la *National Gallery*, puis dans *The Angerstein Gallery*, par Goodall, en 1830 ; il existe aussi une petite gravure du même sujet avec l'inscription : *Paris chez Bonnat.*

44. — Le *Dessinateur.* Au revers : *Claudio fecit quadro faict per Dr Perrochat.* Gravé par Claude. (*Peintre-graveur français*, n° 9.) Un autre dessin du même sujet se trouve dans la collection Malcolm. Le tableau appartient à lord Northbrook, n° 4, Hamilton Place, Londres.

45. — *Apollon et Marsyas.* Grand paysage. Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro faict per M. Perrochat.* Le tableau fait partie des collections de l'Ermitage, n° 1438.

46. — Le *Port de Marinella.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro fait per pp. Urbano Sta Marinelle.* Le tableau doit se trouver dans le palais Barberini, à Rome, mais il a échappé à toutes mes recherches.

47. — *Moïse sauvé des eaux.* (Voir aussi dessins de Chatsworth, n° 11.) Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro per il re di Spagna.* Le tableau se trouve à Madrid n° 947.

48. — *L'Ensevelissement de sainte Sabine.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro faict per il re di Spagna.* Le tableau se trouve à Madrid.

49. — *L'Embarquement de sainte Paule.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro faict per il re di Spagna.* Le dessin a été très beau, mais il a été abîmé par des retouches au crayon blanc. Le tableau est à Madrid. Il en existe plusieurs répliques : à la *Dulwich Gallery*, nº 270, chez le duc de Wellington et chez lord Portarlington.

50. — *Tobie et l'Ange.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro faict per il re di Spagna.* Le tableau est à Madrid.

51. — *Saint Paul en prison, délivré par l'ange.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro per il E^{mo} Sig Cardinal Giore.*

52. — Paysage avec pont de bois. Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro per il E^{mo} Sig Cardinale Giore.* Gravé par le peintre lui-même. (R.-D., 14.) Tableau (H. 0^{m},66. L. 0^{m},86) conservé chez lord Ashburton. (Smith.)

53. — *Coucher de soleil.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro per Pietro pescatore.* Je n'ai pu trouver aucun renseignement sur cet amateur, mais le tableau qu'il a commandé se trouve chez le duc de Bedford, Eaton Square, nº 81, à Londres.

54. — *L'Embarquement de sainte Ursule.* (Voir p. 45.) Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro faict pour lem^{o} Cardinale poli, si ritrova dal lemi^{mo} Cardinale Barberino.* Dessin exécuté à la sépia et à la plume, sans rehauts blancs. Tableau dans la *National Gallery* de Londres, nº 30.

55. — Paysage. Au revers : *Claudio fecit in V. R. fait per Venetia.* Le tableau appartient à lord Bateman.

56. — Paysage. Au revers : *Claudio fecit in V. R. Quadro fait pour Paris.*

57. — *Diane et ses nymphes surprises par Actéon.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro fait pour Paris. M. Tardif.*

58. — *Scène de vendanges.* Très beau dessin, abîmé par Earlom. Au revers : *Claudio fecit in V. R. Quadro faict pour Paris.* Le tableau se trouve au musée de Dulwich, nº 320.

59. — *Clair de lune.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. Quadro fait pour Paris.*

60. — *La Fuite en Égypte.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. Quadro faict pour M. Tardiffe.* Ce dessin portait à l'origine le numéro 61 ; on a remplacé le 1 par un 0.

61. — *Débarquement de Cléopâtre.* Marine. Variante du nº 63. Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro per Mons^{re} Lonchaine.* La composition est presque identique au nº 49.

62. — Paysage. Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro per Mons^re Lonchaine.*

63. — *Débarquement de Cléopâtre.* Marine. Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro faict pour il Cardinale Giore.* Un dessin de ce sujet se voit dans la collection du duc de Devonshire (n° 9); le tableau est conservé au Louvre, n° 233.

64. — *Mercure et Aglaure.* Paysage. Au revers : *Claudio Gillée inv. R. Quadre faict pour Paris.* Le tableau se trouve à Berlin. (Voir Musée de Berlin.)

65. — *Tobie et l'Ange.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. Quadre faict pour Paris.* Le tableau (H. 0m,46. L. 0m,50) a passé dans les cabinets de Verne et Blondel de Gagny. (Smith, 66.)

66. — La *Fuite en Égypte.* Beau dessin, mais ruiné. Au revers : *Claudio fecit in V. R. Quadre faict pour Amstedama.*

67. — Paysage. Magnifique dessin, presque sans retouches. Au revers : *Claudio fecit in V. R., Robert Gayer.* Le tableau se trouve chez lord Leconfield à Petworth.

68. — Paysage. Superbe dessin, le fond de toute beauté. Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro faict pour Mre de Lonchaine.*

69. — *David sacré roi.* Au revers : *Claudio in V. R. Quadro faict per l'emin^mo Sig : Cardinale Giore.* Le tableau est exposé au Louvre sous le n° 224.

70. — *Mercure, Aglaure et Hersé.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. Quadro faict per Illmo Mons. Rospiglioso p. p^a. 1668 Aglaura che dimanda a Mercurio gran soma di danari per lasciar goder l'amore della sorella chiamata herse. Favola cavata nell' annotasione del secondo libri di Ovidio.* (Voir dessins du *British Museum,* 0.0.6-120.)

71. — Les *Troyennes incendiant leurs vaisseaux.* Dessin ruiné par des retouches. Huit femmes tenant des torches au premier rang. Au centre, six vaisseaux; à droite, l'avant d'un septième; à gauche, des montagnes volcaniques. Au revers : *Claudio fecit in V. R. Quadro faict per il Sig^r Gieronimo Fanese* (Farnese ?). Le tableau se trouve chez M. Robarts, Hill Street, Berkeley Square.

72. — La *Tempête.* Ce dessin est exécuté entièrement au crayon blanc sur papier bleu. Au revers : *Claudio fecit in V. R.*

73. — *Saint Georges et le Dragon.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. faict per il cardinale poli si ritrova dal cardinale Antonio.* (Voir page 47.) Gravé par Dominique Barrière. Le tableau se trouve probablement en Angleterre, puisqu'il a été gravé par D. Lerpinière pour Boydell. Il a passé par les cabinets de Calonne, Antrobus, Beckford. (Smith, n° 73.)

74. — Marine. Au revers : *Claudio fecit in V. R.*

75. — Paysage. Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro faict pour Anverce.*

76. — *Diane et Caliste,* ou *Jupiter* (sous la forme de Diane) *et Caliste.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro per Roma.*

77. — *Narcisse et Écho.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro faict pour Angleter.* Le tableau fait partie de la *National Gallery*, nº 19.

78. — *Effet de soir.* Paysage. Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro faict pour Angleter.* Ce tableau a été gravé par Byrne, en 1769, pour Boydell; un second tableau avec changements, alors dans la collection de John Barnard, a été gravé en 1762 pour le même éditeur par Vivarès; maintenant chez M. Holford.

79. — Paysage. Au revers : *Claudio fecit in V. tableaux faict pour M. Pasar.* Le tableau est conservé au musée de Grenoble, nº 219.

80. — *Ulysse remettant Chryséis à son père.* Port de mer. Sur le ciel on voit une phrase commençant par le mot : *Incidare.* Dans la marge inférieure, une longue légende presque illisible. Au revers : *Claudio fecit in V. R. Taublaux faict pour le prince Leancourt.* Le tableau est exposé au Louvre, nº 225. Un autre dessin de ce sujet, mais d'une composition bien différente, a été gravé par Fil. Cartoni dans l'*Ape Italiana*, anno II.

81. — Le *Passage du gué.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. Taublaux pour Paris.*

82. — Le *Déclin de l'Empire romain.* Au revers : *Claudio fecit in V. R.* Plus loin, à droite, de la même main que la légende du nº 67 : *Lebrun.* Le tableau se trouve chez lord Radnor, à Longford Castle. (Voir L. V., 153.)

83. — *Troupeau traversant un gué.* Au revers : *Per il Sigr Gabriel Terense Claudio IVF Roma.* Le tableau se trouve à Windsor Castle.

84. — Paysage. Dessin presque entièrement à la plume. Au revers : *Claudio fecit in V.* Gravure ovale par Mason (1771), pour Boydell.

85. — Le *Bouvier.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. Quadro faict per Roma.* Voir aussi le nº 176. Gravé par Claude lui-même en 1636, (R.-D., 8), et par William Forest dans *Engravings after pictures of great masters.*

86. — *Argus et Io.* Au revers : *Claudio fecit in V. R. Quadro faict per illmo monseigneur de Massa.* En 1746, le tableau (H. 1m. L. 1m,25), qui se trouvait alors dans la collection de H. Edwin, a été gravé par J. Wood pour Arthur Pond. En 1837, la même toile se trouvait à Holkham. (Voir Smith, nº 86.)

87. — *Berger et Bergère.* Paysage. Gravé à l'eau-forte par Claude avec des changements. (*Peintre-Graveur français*, tome II, nº 21.) Le tableau appartient à lord Northbrook. Au revers : *Claudio fecit in V. R. Quadro faict per il sigr Terence Roma.* J'ai vu une mauvaise petite gravure sans nom (Cabinet des Estampes, Londres), d'après un tableau de ce sujet qui présentait quelques changements et qui portait l'inscription : *Claudio Gillée fecit Romæ 1651.*

88. — Le *Repos de la Sainte Famille*. Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro faict per ill^mo Conte Crescence*. Le tableau appartenait en 1837 à Sir W. Lowther. (Voir Smith, 88.)

89. — *Vue prise du sommet des collines, près de Tivoli*. Au revers : *Claudio fecit in V. R. Tablaux faict pour monsieur Passar*. Le tableau fait partie des collections de Windsor Castle.

90. — *Vue du Ponte Molle*. Une étude pour les figures de cette composition se trouve au Cabinet des Estampes de Londres. Au revers : *Claudio fecit in V. R. Quadro pour Paris*. Le tableau (H., 0m,71; L. 0m,94) appartenait à lord Ashburnham en 1837. (Smith, nos 90 et 323.)

91. — La *Réconciliation de Céphale et de Procris*. Au revees : *Claudio fecit in V. R.* Le tableau fait partie de la *National Gallery*, no 2.

92. — *Apollon et Mercure*. Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro faict pour le prince Panfille*. Gravé par Burnet en 1822.

93. — Paysage avec rivière. Au revers : *Claudio fecit in V. R. Quadro faict pour M. Fontenay*. Les quatre derniers mots sont d'une jolie écriture, très nette et très régulière. Le tableau (H., 1m,7. L., 1m,34), se trouvait en 1837 chez W. Lloyd. (Smith, no 93.)

94. — Le *Jugement de Pâris*. Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro faict pour M. Fontenay*. Le tableau (H., 1m,4. L., 1m,37) se trouvait chez le duc de Buccleuch, en 1837. (Smith, nos 94 et 336.)

95. — *Apollon et Marsyas*. Au revers : *Claudio fecit in V. R. pour l'abbé Joly*. Le tableau appartient à lord Leicester, à Holkham Court.

96. — *Port de mer au brouillard*. Sur le ciel quelques mots indéchiffrables, l'écriture est la même que sur les autres dessins qui ont été, comme celui-ci, gravés par D. Barrière. Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro faict pour Paris*. Le tableau est au Louvre, no 226.

97. — *Saint Jean-Baptiste*. Paysage. Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro faict pour M. Ganocr*. (Jean Nocret.) Le tableau appartient à lord Methuen, Corsham House.

98. — Paysage. La composition reproduit en partie celle du no 86. Au revers : *Claudio fecit in V. R. Quadro per il signor Giaovano Felice*.

99. — *Apollon (Énée?) et la Sibylle*. Paysage avec vue sur la mer. Au revers : *Claudio fecit in V. R. Quadro faicte per ill^mo monsg di massimo*. Le tableau se trouve au musée de l'Ermitage, no 1432.

100. — La *Mort de Procris*. Au revers : *Claudio fecit in V. R.* Le tableau est exposé dans la *National Gallery* de Londres, no 55.

101. — Paysage. Au revers : *Claudio fecit in V. R.* Le tableau se trouve chez lord Ellesmere, à Bridgewater House.

102. — Les *Cascatelles de Tivoli*. Au revers : *Claudio fecit in V. R. faict pour M. Varchi.* Le tableau (H., 0m,41. L., 0m,56) a été vendu par M. Stanley en 1830. (Voir Smith, n° 102.)

103. — Le *Passage du gué*. Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro faict pour Avignon.* Le tableau appartient au Rév. J. Staniforth. Il a été gravé par Pye en 1775 pour Boydell.

104. — Paysage. Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro faict pour Avignon.* Le tableau se trouve chez M. Alfred Buckley.

105. — Paysage. Au revers : *Faict pour Paris.*

106. — *Agar et l'Ange*. Au revers : *Claudio fecit in V. R. faict pour Paris.* Le tableau se trouve dans la *National Gallery* de Londres, n° 61.

107 — Paysage. Le même sujet revient dans le n° 189. Fort beau dessin. Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro faict per principe Panfile.* Le tableau se trouve dans la Galerie nationale de Pesth, salle II, n° 8.

108. — *Danse de satyres et de nymphes* ou *Mariage de Pan et de Flore*. Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro faict pour M. Dufourt.* En 1837, le tableau se trouvait chez Sir Thomas Frankland. (Smith, n° 108.)

109. — Paysage avec un gué. Au revers : *Claudio fecit in V. R. Tablaux faict pour lions.* Le tableau (H., 0m,97. L., 0m,72) appartenait en 1837 à lord Farnborough. (Voir Smith.)

110. — La *Fuite en Égypte*. Au revers : *Claudio fecit in V. R. quadro pour M. Parasson a Lions.* Le tableau orne la Galerie de Dresde. En 1837, une réplique se trouvait chez M. Thomas Hope. (Smith, n° *110*.)

111. — *L'Enlèvement d'Europe*. Un dessin représentant le même sujet se trouve au Louvre, n° 737. Au revers : *Claudio fecit in V. R. Tablaux faict pour Paris.* Le tableau (H., 0m,95. L., 1m,30) faisait autrefois partie de la Galerie de Sir J. Reynolds. Il a été gravé en 1770 par Vivarès.

112. — Paysage. Au revers : *Claudio faict in V. R. Quadro par il sigr Angelino*, et encore *Claudio Fesit 1647*.

113. — Le *Moulin*. Au revers : *Claudio inv. Roma Quadro faict por il excellentmo sigr principe Panfil.* Les deux tableaux, représentant le même sujet, se trouvent l'un au palais Doria, l'autre à la *National Gallery*, n° 12.

114. — *L'Embarquement de la reine de Saba*. Au revers : *Claudio Gilée Roma faict pour le duc de Boulon.* Le tableau est dans la *National Gallery*, n° 14.

115. — L'*Arc de Constantin*. Au revers : *Claudio inv. Roma faict pour monsieur p. n. 7*. Le tableau se trouve chez le duc de Westminster, à Grosvenor House. Une réplique se trouvait en 1837 chez M. Walpole. (Voir Smith, n° 115.)

116. — Paysage. Au revers : *Claudio Gillée Roma 1648 faict pour il sig. Verdummisne principe todesche*. Le tableau (H., 0m,40. L., 0m,56) appartenait en 1837 au capitaine Barrett. (Smith, 116.)

117. — Paysage avec une grande rivière. Au revers : *Claudio Roma 1648 faict pour monsignor de Leancourt portata a Paris par monsieur*. Le tableau se trouve au Louvre, n° 231.

118. — Paysage. Au revers : *Claudio IV F faict por il Smo signor monsignor di Masso*. Le tableau doit dater de 1667. (Voir la description des dessins du Cabinet des Estampes de Londres, o.o.8.244, et dessins de M. Roupell, n° 18.)

119. — Le *Temple d'Apollon dans l'île de Délos*. Au revers : *Il principe Panfile, Claude*.

120. — *Un Port de mer*. Au revers : *Claudio IV. F. Cardinalle Ce quin*. (Cecchino). Le tableau se trouve au Louvre, n° 227.

121. — Paysage. Au revers : *Austradam Claudio*, et plus loin : *l'inbarchi per Gierusaleme di santa Paula Romana, l'inbarco, l'*. Cette inscription a évidemment trait au n° 49.

122. — La *Naissance de l'Empire romain*. Paysage. Au revers : *Paris Claudio fecit*. Le tableau est conservé à Longford Castle.

123. — Paysage. Au revers : *Claudio IV. F. il Sir Torette*. Le tableau appartenait à lord Northbrook.

124. — Paysage avec une grande rivière. Au revers : *Claudio G. IV. F. Il Sr Verdummille todeseche*. Ce dessin, comme celui qui fut exécuté pour le même amateur (116), est d'un faire très simple, à la plume avec lavis à la sépia. Le 124 a des rehauts blancs; c'est un fort beau dessin. Le tableau est chez le duc de Westminster.

125. — La *Route d'Emmaüs*. Au revers : *Claudio IV. F. 1652. Roma Mr Laborna*.

126. — Le *Parnasse*. Au revers : *Claudio IV. F. 1652. Il Cardinale Panfile porto a Monte Cavalo*. Le tableau appartient au duc de Devonshire, à Holker. (Voir Dessins du Louvre, 736.)

127. — Paysage avec restes d'un temple corinthien. Au revers : *Claudio F. V. quadro faict, per Napoli*.

128. — *Mercure volant les troupeaux d'Admète*. Paysage. Au revers : *Claudio F. V. Roma 1657 IVR faict pour Mr Mielein* (Mellin ?). Le tableau appartient au duc de Devonshire, à Holker.

129. — L'*Adoration du Veau d'or*. Une autre étude pour cette composition se trouve dans la réserve du musée du Louvre (26686.) Au revers : *Claudio F. V. Roma 1653 IV. faict per illmo Sig Carlo Cardello*. Le tableau appartient au duc de Westminster, à Grosvenor House.

130. — *Coucher du soleil*. Marine. Au revers : *Claudio F. V. Roma quadro faict Mr Elis*.

131. — *Mercure et Battus*. Au revers : *Claudio F. V. Roma 1654 faict pour Mr Mierette* (Mariette?). Le dessin d'après nature qui a servi pour cette composition se trouve au Cabinet des Estampes, à Londres. Le tableau appartient au duc de Devonshire, à Holker.

132. — *Coucher de soleil*. Marine. Au revers : *Claudio F. Roma 1655 IV. F. faict per illmo sig Carlo Cardello*. Le tableau appartient à lord Lansdowne.

133. — L'*Ange et Agar*. Au revers : *Roma 1654 IV. F faict per il Sig Augustino Bagiano*. Ce tableau (H. 0m,99. L. 1m,30) a passé par les collections Aufrere, Agar, Ellis, lord Grosvenor, G. J. Cholmondely, Emmerson et Keen. (Smith, 133.)

134. — *Jacob, Laban et ses filles*. Au revers : *1656 Roma Claudio F V IVF per illmo Sig Cardello*. Le tableau appartient à lord Leconfield, à Petworth.

135. — *Apollon et Mercure volant les troupeaux d'Admète*. Au revers : *Claudio F. v. IV. F. 1655 faict illmo Sig frenesio* (Alberici). Le tableau (H., 0m,77. L., 0m,94) appartenait autrefois à T. Coke Holkham. (Smith, 135.)

136. — L'*Enlèvement d'Europe*. Au revers : *faict Sig Illmo Cardinal.., creato pero giusto papa. Claudio*. Une réplique de ce tableau peinte en 1667 orne aujourd'hui le palais de Buckingham. Le tableau, ainsi que son pendant (137), se trouvait en 1815 chez le prince Yousoupoff, à Saint-Pétersbourg (Caracciolo). Gravé par Claude. (Voir Dessins, Cabinet des Estampes de Londres, 0.0.8.258.)

137. — *Une Bataille sur un pont*. Au revers : *faict pp Alexandro Claudio fecit in V. R.* La première étude pour cette composition est conservée dans le Cabinet des Estampes de Londres.

138. — Le *Mont Thabor*. Au revers : *Monte tabor Claudio F. in V. R. 1656 faict pour Monseigneur de Monpiglier (Montpellier)*. (Voir Dessins, *British Museum*, 007-232.) Il existe un dessin du même sujet dans la collection du duc de Devonshire. (Voir no 4.) Le tableau est chez le duc de Westminster, à Grosvenor House.

139. — *Ariane et Bacchus*. Marine. Au revers : *Claudio Gillée F Roma 1658 faict per illmo freneso* (Francesco ?) *Alberici*. Le tableau (H., 0m,74. L., 1m,0) a été acheté 800 l. st. à la vente Hamilton par M. Arnot. Gravé par Vivarès.

140. — L'*Ange et Agar*. Paysage avec un pont détruit. Au revers : *Claudio IV Roma 1656 faict pour M Vinot*. Le tableau se trouvait en 1837 chez M. Brian. (Smith, 140.)

141. — *Acis et Galatée*. Paysage avec vue sur la mer. Au revers : *Claudio Gellée IV. F. Roma 1657 faict pour M. Delagard*. Le tableau se trouve dans la galerie de Dresde. Un autre dessin se trouve dans la collection de la Couronne d'Angleterre.

142. — Le *Pasteur de Paglia métamorphosé en olivier*. Au revers : *Claudio Gelle 1657 IV. F. Roma quadro faict pour M. Delagard*. Le tableau (H. 4^{m},4. L. 3^{m},3) se trouve chez lord Ellesmere.

143. — L'*Arche de Noé*. Au revers : *Claudio Gille IV Roma 1658 faict pour M. Courtois Roma*.

144. — L'*Enlèvement d'Europe*. (Voir 136.) Au revers : *Claudio Gillée IV. F. Roma 1658 faict pour M. Courtois*. Le tableau appartient à M. Morrison.

145. — *Sinon devant Priam*. Paysage. Au revers : *Claudio Gellée tableaux faict pour il principe don Agostino l'ano 1658*. Le tableau est dans la Galerie nationale de Londres, nº 6.

146. — *Esther et Assuérus*. Au revers : *Quadro faict per l'avecque de Montpelier Claudio invenit Roma 1662*.

147. — *Jacob, Laban et ses filles*. Paysage. Au revers : *Claudio IV. F. 1659 quadro faict pour M. Delamart*. Le tableau est chez lord Northbrook.

148. — L'*Adoration du Veau d'or*. (Voir p. 7.) Au revers : *Au dy 3 Febraio 1669 faict pour M. Gessly. invers* (Anvers.) Le tableau se trouvait en 1837 chez Sir R. Child. (Smith, 148.)

149. — *Junon confie Io à Argus*. Au revers : *Claudio IV. Roma 1660 faict pour M. Danton*. Le tableau a passé en Angleterre chez M. Hanbury Tracey (Smith, 149.) Gravé dans le cabinet du duc de Choiseul. (H., 0^{m},28. L., 0^{m},22.)

150. — *Mercure et Argus*. Au revers : *Claude Gelle IV. F. 1659 Roma faict pour M. Bosout*. Le tableau a été gravé (Cabinet du duc de Choiseul) par Maillet (H., 0^{m},28. L. 0^{m},22) et par Claude. (R.-D., 20.) Cabinets Gallard de Gagny, de Choiseul, prince de Conti, de Praslin, Walsh, Porter, W. Wells en 1837. (Smith, 150.)

151. — La *Route d'Emmaüs*. A gauche, les mêmes restes de portique corinthien qui se voient dans le nº 133. Au revers : *Quadro pour M. Daunton Claude Gellée inv. fecit*. Le tableau est entré au musée de l'Ermitage, nº 1439.

152. — Paysage. Au revers : *Quadro faict per il Sigr Beural Claude fecit IV*. Le tableau (H. 0^{m},74. L., 1^{m},10) a passé par les galeries de Hesse-Cassel, Malmaison, Talleyrand, Buchanan, Gray, Bulkeley Owen. En vente en 1837. (Smith, 152.)

153. — *Déclin de l'Empire romain*. Répétition du 82. Au revers : *1661 Claudio IV. fecit pour M. Le Brun Roma*. Le tableau se trouve chez le duc de Westminster, nº 8.

154. — *Repos de la Sainte Famille.* Paysage. Un autre dessin du même sujet signé et daté : *Roma 1679*, a été gravé par Arthur Pond, en 1734. Au revers : *1661 Claudio Gillée inv. fecit pour Anvers M. b. c7. Roma.* Il y a aussi une seconde inscription, à savoir : *Claudio audy Mars 1675 io facto le mesme à Mons Canse (Canser) en petit toile.* Le tableau est à l'Ermitage, n° 1429.

155. — Paysage. Au revers : *Claud IV fecit pour M. Maldonald Roma.*

156. — Paysage. Au revers : *faict per il Sr Bon'lei (Bonelli ?) Claudio in fecit. Roma 1662 settembre 2.*

157. — *Sacrifice à Apollon.* Paysage. Au revers : *Quadro faict per il Sig. Angelino Angelino.* Le tableau (H., 5^m,4. L. 7^m,4), autrefois chez M. Miles, à Leighcourt, vient d'être vendu à M. Vanderbilt. Il a été peint vers 1663. (Voir Dessins, *British Museum*, 007-249, et Dessins, Windsor, n° 3.)

158. — *Fuite en Égypte.* Ce dessin, en hauteur, porte la date de 1663. On voit deux hommes dans un bateau sur l'eau, au premier plan. Au revers : *Au dy 26 febrare 1663 a questo mio libro si ritrovano cento e cinquanto sette disegne di mano mio questo di suditte faict per l'excelle^mo Contestabile Colona Claudio Gillée man^ra in Roma.* Le tableau appartient à M. R. Williams.

159. — *Mercure et Battus.* Au revers : *Au dy 26 May 1663 Claude fecit Roma e pour Anvers.* Le tableau est chez le duc de Devonshire, à Chatsworth.

160. — *Tobie et l'Ange.* Un dessin de ce sujet se trouve au Cabinet des Estampes du *British Museum* (n° F. f. 2.161), un second dessin : *e musæo D. Ricardo Houlditch*, a été reproduit en 1734 par Arthur Pond; il était signé et daté (Roma 1670). Au revers : *Quadro faict per il il^mo sig^re Dalmalaye in Anvers. Claudio Gilée inv fecit Roma 1663.* Le tableau est entré à la galerie de l'Ermitage, n° 1430.

161. — *Moïse et le buisson ardent.* Au revers : *Ce tableau faict pour l'illmo monseigneur de Bourlamont Claudio Gillée fecit Roma 1664.* Deux dessins de ce sujet se trouvent dans la collection du duc de Devonshire (voir les n°s 5 et 8) et un autre dessin, pareil au n° 5, faisant partie de la collection de Lord Spencer, a été reproduit par Earlom, n° 46. Le tableau est chez lord Ellesmere, à Bridgewater House.

162. — *Psyché. Le Château enchanté.* Au revers : *Fecit Illmo sig^r il Sig^r Contestabile Colonna a Roma 1664. Claude Gellé inv. fecit.* Le tableau est dans la collection de lord Overstone, à Londres.

163. — *Céphale et Procris.* Au revers : *Taublaux faict pour monseigneur de Bourle* (Bourlemont.) *Claude fecit 1665.* Le tableau se trouve chez le prince Doria. Gravé par Volpato. Une réplique, gravée en 1779 par Browne, était alors chez lord Clive. (Voir Smith.)

164. — *Apollon et la Sibylle.* Au revers : *Taublaux faict pour monseigneur de Bourlemont Claudio fecit 1665.* Le tableau (H., 1^m,7. L., 1^m,38) se trouvait en 1837 chez T. Coke Holkham. (Voir Smith.)

165. — *Le Christ et Saint Pierre.* Au revers : *Quadro faict per cicile por* (mot effacé, je crois lire « prince ») *1665 Claudio fecit.*

166. — *Herminie et le vieux pasteur.* Deux dessins du même sujet se voient : l'un à l'Albertine, n° 264, et l'autre au *British Museum*, n° 0.0.8-216. Au revers : *Quadro faict per Illmo sigr Falconier Claudio Gellee 1666 invent et fecit.*

167. — *Éros empêche Psyché de se noyer.* Au revers : *Quadro faict per Illmo sigr Contestabile Colonna Claudio Gillée inventore 1666.* Le tableau (H., 0m,92. L., 1m,51), était en 1837 chez F. Perkins. (Smith, 167.)

168. — *Carlo et Ubaldo.* Claude s'est très souvent servi de cette composition avec de petits changements. (Voir le n° 136.) *Faict pour illmo sigr Falconier Claudio inventore 1667.* Le tableau, alors chez le duc de Kent, a été gravé par P. C. Canot et publié par Pond en 1744. En 1837 il se trouvait chez lord Grey. (Voir Smith.)

169. — *Jacob avec Rachel et Lia au puits.* Au revers : *Faict pour Anvers Claudio Gillée inventore fecit Roma 1667.* Le tableau fait partie de la galerie de l'Ermitage. Un dessin du même sujet, appartenant à M. George Hibbert, a été reproduit par Earlom, n° 73.

170. — *Mercure et Battus.* Au revers : *1666 faict per M. Barme Claude Gillée dit le loraine.* Le tableau (H., 0m,57. L., 0m,68) se trouvait en 1837 chez M. Tower. (Smith, 170.)

171. — Marine. *Démosthène.* Même sujet répété dans le n° 200 avec la figure de Jonas. Au revers : *1667 Claudio inve. fecit Roma per Illmo monsig de Bourlemont.* Le tableau se trouve chez lord Ellesmere, à Bridgewater House.

172. — *Coucher du soleil.* Paysage. Au revers : *1667 a Roma Claudio Gillée inventore fecit per Palerma.* Le tableau appartient à lord Northbrook, n° 5.

173. — *Abraham fait sortir de sa maison Agar et son fils.* Au revers : *Claudio Gillée inventore fecit in Roma 1668 quadro facto per Illmo monsig le conte Waldestain.* Le tableau est dans la Pinacothèque de Munich. Un autre dessin pour le même tableau a été gravé par A. Pond en 1734.

174. — *Agar et Ismaël secourus par l'ange.* A droite, la grotte du Pausilippe. Au revers : *Claudio Gilée fecit in Roma per Illmo signor monsigr le conte Waldestain 1668.* Le tableau est dans la Pinacothèque de Munich.

175. — *Égérie entourée de nymphes.* Paysage. Au revers : *1669 quadro facto per Illmo Sigr contestable Colona Claude.* Un dessin du même sujet a été vendu en 1873 à la vente Howard à M. Delayn. Le tableau se trouve au musée de Naples.

176. — Le *Bouvier.* Répétition du numéro 85 avec changements dans le coin de gauche. Au revers : *Quadro faicto per illmo Sigr Franso Mayer consigliere Ratisborna 1670.*

le mesme taublaux a estey fait pour Monsieur faché (*Faget?*) *que j'ay faict François Roma 1672 Roma 29 aprile.* Le premier tableau orne maintenant la Pinacothèque de Munich. Le second était chez P. Miles en 1837. (Smith, 176.)

177. — Paysage. Un autre dessin de ce sujet existe dans la réserve du Louvre, coupé en deux, sous les numéros 26687 et 26688. Au revers : *Quadro faict per Danemarca io Claudio il Sig Bernis a Roma 1671.*

178. — *Templum Veneris.* Au revers : *Quadro faicto per Illmo Sigr Contestable Collonna IV fecit Roma Claudio 1672.* Le tableau appartient au prince Rospigliosi. (Voir dessins Roupell, nº 14.)

179. — Même composition que le *Temple d'Apollon dans l'île de Délos* (*119*) avec quelques variantes. Au revers : *Tablaux faict pour Monsieur Dupassy le gout Roma Claudio IV. F.* Le tableau (H. 0m,94. L. 1m,27) était en 1837 chez J. Hannan. (Smith, 179.)

180. — *Énée visant un cerf.* Paysage. A droite, la grotte du Pausilippe. Au revers : *Quadro faict per Illmo Sigr il Sigr pauolo francesquo falconier Roma 1672 Claud.* Le tableau (H. 1m,10. L. 1m,55) était en vente en 1837. (Smith, 180.) Un dessin du même sujet, faisant partie de la collection de l' « alderman » Hibbert, a été reproduit par Earlom, nº 40. (Voir dessins Roupell, nº 26.)

181. — *Jacob luttant avec l'ange.* Un dessin qui reproduit ce sujet est dans la collection du duc de Devonshire, à Chatsworth. Voir aussi dessins du Louvre, réserve, 26697, dessins Heseltine, nº 22, et dessins Poynter, nº 2. Au revers : *Tablaux faict pour Illm sigr Henrij halma* (Van Halmaele) *Evesque d'ypre Roma 1672 Decembre Claudio.*

182. — *Temple et sacrifice.* — Un autre dessin de ce sujet se trouve dans la collection de la Reine ; signé et daté : *Roma 1672.* Au revers : *Quadro faict per il Emmo e Revmo Sig Cardinale Camillo Massimo a Roma 1673 Claudio fecit IV.*

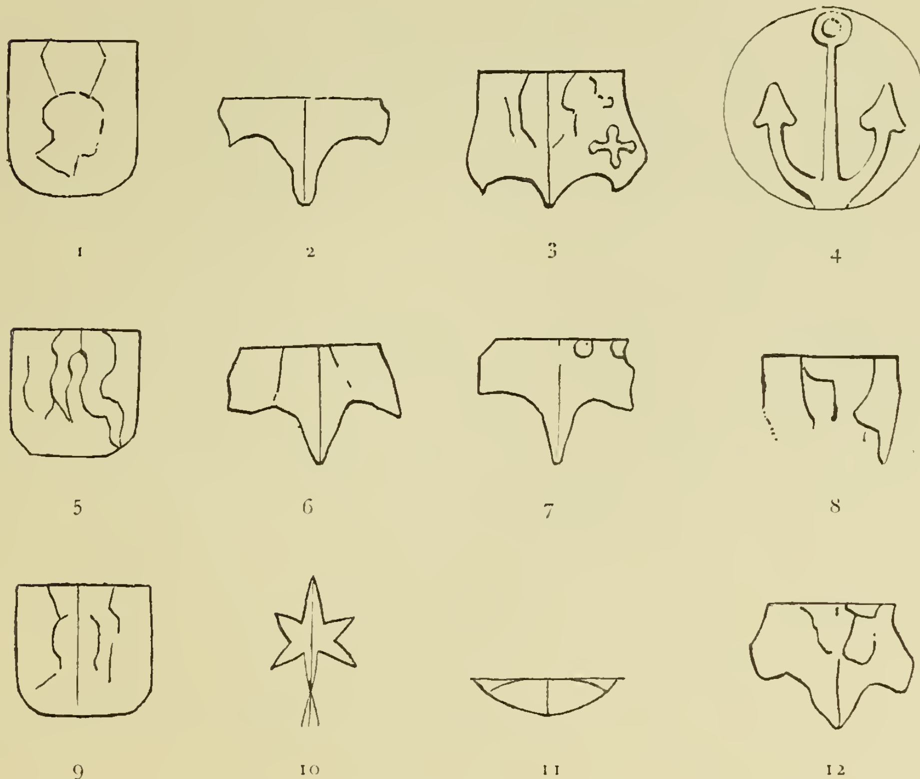
183. — La *Sibylle de Cumes avec Énée.* Au revers : *Quadro fatto per Illmo Sig pauolo Francesco Falconier Claudio IV. Roma 1673.* Le tableau (H. 1m,12. L. 1m,55) était en vente en 1837. (Smith, 183.)

184. — L'*Histoire de Persée.* Paysage avec la grotte du Pausilippe. Au revers : *Quadro per l'Emimo et Revmo Cardinale Massimo. Claudio Gillée fecit Roma 1674.* Le tableau est chez lord Leicester, à Holkham.

185. — *Débarquement d'Énée.* Il y a une inscription, à savoir : *Libro 8 di Virgilio. fo. 231.* Au revers : *Quadro facto per Illmo Eccellmo Sig principe Don Gasparo Altier. Claudio Gillée inv. fecit. Jay finij ce présent livre ce iourduy 25 du mois de mars 1675 Roma.* Le tableau vient d'être vendu par M. Miles, de Leigh Court, à M. Vanderbilt. Un dessin du même sujet, signé et daté de 1673, a été racheté par Noseda à la vente Howard en 1873. Un autre dessin, de la collection de la Reine, gravé par Lewis, porte la date de 1677.

186. — *Énée à Carthage.* Au revers : *Quadro facto per Illmo et Eccell^{mo} Sig Contestable Collonna Claudio Gillée Roma 1676 in. v. F.* Voir dessins Seymour Haden, n° 2. Le tableau (H. 1^{m},17. L. 1^{m},46) était en 1837 chez Erard, à Londres. (Smith, 186.)

187. — *Repos de la Sainte Famille.* Paysage. Au revers : *Quadro facto per Illmo Sig^{re} Mutio Massimi Roma 1676.* Le tableau (H. 0^{m},7. L. 1^{m},38) se trouvait chez T. Coke Holkham en 1837. (Smith, n° 187.)



Filigranes des feuilles du *Livre de Vérité.* Les n°s 1 à 9 se trouvent sur du papier blanc ; les n°s 10 à 12 sur du papier bleu.

188. — *Jacob, Laban et ses filles.* Paysage. Au revers : *Quadro facto per ill^{mo} Sig francesco Mayer di ottobre 12. 1676 Roma Claudio Gillée fecit I. V.* Le tableau est à Dulwich, n° 244.

189. — Paysage avec gué, même sujet que le n° 107. Au revers : *Quadro facto per monsieur l'abbé Chevalier a Roma ce 14 mars 1677 Claudio Gillée fecit.* Un dessin du même sujet se trouve dans la collection du duc de Devonshire, voir le n° 10.

190. — Paysage. Au revers : *Quadro facto per Illmo et eccel^{mo} Sig^{r} Consetable Colonna Claudio Gellée Roma 1677.*

191. — *Baptême de l'Eunuque.* Avec l'inscription : *S. Philippo batt.. .. della Regina Claudio inv 1672.* Un dessin du même sujet se trouve au Cabinet des Estampes de Londres. Au revers : *Quadro facto por l'em^{mo} Reverend^{mo} Sig Cardinale Spada 1678.* Le tableau était en Angleterre en 1837. (Smith, 171.)

192. — *Mercure et Apollon.* Avec l'inscription : *Roma 1678.* Au revers : *Quadro faicto per Illmo e reverd^{mo} Sigr monsig^{re} di Bourlemont Claudio IV Roma 18 di luglio 1678.*

193. — Le *Parnasse.* Dessin daté : *Roma 1681 Claudio IV.* Au revers : *Quadro facto per ill^{mo} Sig^{r} il sig Contestabile. . Collonna 1680.* Le tableau (H. 0^{m},92. L. 1^{m},33) était en vente en 1837. (Smith, 193.)

194. — Le *Christ et Sainte Marie-Madeleine au jardin.* Dessin daté : *1681 Claudio IV.* Au revers : *Quadro facto per l'Emin^{mo} et Rever^{mo} Sig^{r} il sig Cardinell Spada. A Rom Claudio.* Un dessin de ce sujet se voit dans la collection du duc de Devonshire, sous le n° 7. Le tableau (H. 0^{m},92. L. 1^{m},33) se trouvait dans la galerie Beckford en 1837. (Smith, 194.)

195. — *Minerve et les neuf Muses.* Dessin daté : *Claud. F. Rom. 1680.* Voir dessins du Cabinet des Estampes de Londres, 0.0 8.267. Le tableau (H. 1^{m},33. L. 1^{m},78) se trouvait chez Lapeyrière en 1837. (Voir Smith.)

196. — Étude pour la réplique d'une partie du tableau de l'*Embarquement de sainte Ursule. Claudio IVF Roma 1677.* Le tableau appartient au duc de Cleveland, à Raby Castle.

197. — *Herminie et le vieux pasteur.* Paysage.

198. — *Port de mer.*

199. — Paysage.

200. — *Jonas et la Baleine.* Marine. Au revers : *Dessigno faict pour Illmo Rever^{mo} Sig^{re} Monsig^{re} di Bourlemont l'ijstorie di Jonas. Je fait present al Sigr don Briena de Monsig Bosou.*

INSCRIPTION TRACÉE PAR CLAUDE SUR LE « LIVRE DE VÉRITÉ ».

II

TABLEAUX DE CLAUDE

CONSERVÉS DANS LES MUSÉES ET DANS LES COLLECTIONS PARTICULIÈRES

ANGLETERRE. — *Musées :* Windsor, Buckingham Palace, National Gallery, Dulwich, Hampton Court.
Collections particulières : Bateman, Bedford, Buckley, Bute, Cathcart, Cleveland, Devonshire, Ellesmere, Hoare, Holford, Lansdowne, Leconfield, Leicester, Methuen, Miles, Morrison, Northbrook, Overstone, Portarlington, Portland, Radnor, Robarts, Walker, Wallace, Westminster, Williams, Winn, Yarborough.
Tableaux signalés par Waagen dans d'autres collections anglaises.

ALLEMAGNE. — *Musées :* Berlin, Dresde, Munich. — Tableaux signalés par M. Dussieux.

AUTRICHE-HONGRIE. — Musée de Pesth.

DANEMARK. — Tableau cité par M. Dussieux.

ESPAGNE. — Musée de Madrid.

FRANCE. — Musée du Louvre, Musée de Grenoble.

HOLLANDE. — Tableau cité par M. Dussieux.

ITALIE. — *Musées :* Florence, Modène, Naples, Turin.
Collections particulières : Rome : Barberini, Doria, Rospigliosi, Sciarra Colonna.

RUSSIE. — Musée de l'Ermitage.

SUÈDE. — Tableau cité par M. Dussieux.

NOTICE PRÉLIMINAIRE

Le catalogue que l'on trouvera ci-dessous ne contient que la description des ouvrages que j'ai vus moi-même ou sur lesquels j'ai réussi à me procurer des renseignements dus à des personnes compétentes. J'aurais vivement désiré pouvoir tirer parti des notes recueillies par Waagen sur les toiles de Claude conservées en Angleterre, mais cet auteur est si souvent en défaut que j'ai dû renoncer à le mettre à contribution. Par contre, j'ai fait souvent usage du catalogue de Smith, publié en 1837. On sait que ce marchand-amateur a ajouté, aux renseignements fournis par le *Livre de Vérité*, l'indication des prix payés pour chaque tableau et celle des différents acquéreurs. Malheureusement il a aussi fait figurer dans son travail une foule de dessins et de gravures réunis sans critique aucune. Il a en outre commis la faute de répéter dans ses catalogues supplémentaires la description des œuvres de Claude toutes les fois qu'elles changeaient de possesseur et d'augmenter ainsi bien inutilement la liste des productions du maître. On est en droit de reprocher la même erreur à M. Dussieux, dont l'ouvrage a d'ailleurs fourni quelques indications utiles[1].

1. *Les Artistes français à l'étranger*, 3e édition, Paris, 1876.

Je renvoie en outre à Earlom qui a publié à Londres, de 1771 à 1819, un troisième volume servant d'appendice au *Livre de Vérité*. Quant au nom de F. C. Lewis, il indique le recueil de cent fac-similés d'après les dessins de Claude du *British Museum*, recueil publié par cet auteur en 1837.

Les mesures indiquées sont empruntées aux catalogues officiels ou prises par moi-même sur les tableaux.

J'ajouterai enfin qu'à moins d'indication contraire, tous les tableaux décrits ci-après sont peints sur toile.

TABLEAUX CONSERVÉS EN ANGLETERRE

CHATEAU DE WINDSOR

1\. — Paysage. (L. V., 83.) Ce tableau, bien conservé, a été gravé par Newton avec quelques changements et en forme ovale.

Hauteur, 76 cent.; largeur, 1 mètre.

2\. — Marine. A droite, au deuxième plan, un temple près d'un massif d'arbres. Au premier plan, un groupe de danseurs ; plus loin, au centre, un homme appuyé contre une charrette semble attendre le moment d'emporter des tonneaux déchargés sur la plage par un bateau amarré à gauche. Dans le fond, un fanal et l'entrée fortifiée du port. Les derniers rayons du soleil couchant frappent le sommet des vagues. Ce tableau, qui est dans un bon état de conservation, a été gravé par Radclyffe et par Vivarès dans de grandes dimensions. (Smith, 318.)

Hauteur, 72 cent.; largeur, 98 cent.

3\. — *Vue de la campagne près de Tivoli, effet de soleil couchant.* (L. V., 89.) Paysage exécuté pour M. Passart, le maître des comptes, comme pendant du paysage du Musée de Grenoble. Assez bien conservé, quoiqu'il ait singulièrement noirci, les premiers plans surtout sont devenus lourds et opaques.

Hauteur, 97 cent.; largeur, 1 m. 32 cent.

4\. — Paysage. A gauche, de grandes ruines ; à droite, en face, deux personnes, dont l'une assise qui dessine pendant que son compagnon tient une large ombrelle ouverte au-dessus de sa tête. Derrière eux, le soleil couchant. Dans le fond, le Tibre entre Ponte Molle et Rome ; au premier plan, des colonnes brisées et un pâtre qui accompagne un troupeau de chèvres. Ce tableau, qui est dans un mauvais état, a été rentoilé. Gravé par Vivarès et Goupy, ainsi que par Mason, en 1744, à l'époque où il se trouvait chez M. le général Guise. (Smith, 315.)

Hauteur, 1 m. 24 cent.; largeur, 97 cent.

5\. — *Port de mer au soleil couchant.* Marine. A gauche, au second plan, un grand bateau dont on ne voit que la moitié ; à droite, deux grands portiques, puis d'autres bâti-

ments, des vaisseaux; au troisième plan, une tour ronde derrière laquelle d'autres bateaux encore. Le soleil est très près de l'horizon à droite. Ce tableau, qui porte la date 1643, a été rentoilé. Il est un peu craquelé, mais dans un assez bon état. Gravé par Major en 1752, par Floyd, dans le *Cabinet Gallery*, et par T. Jorma. (Smith, 318.)

Hauteur, 74 cent.; largeur, 1 mètre.

BUCKINGHAM PALACE

1. — *Enlèvement d'Europe*. (L. V., 136.) Ce tableau est une réplique de celui qui fut peint pour le pape Alexandre VII (Chigi) au moment de son élévation au Saint-Siège, en 1655. A gauche, sur les terrains du premier plan, on lit encore : *Claudio Gillée. Inv. F. Roma 1667*. Conservation satisfaisante, quoique les premiers plans aient poussé au noir et que toute la toile ait été recouverte d'une épaisse couche de vernis. Gravé par Radclyffe et par Claude lui-même à l'eau-forte. (R.-D., 22.) Ce tableau a été acheté en 1829 par Georges IV à la vente de lord Gwydyr. Il fut payé alors 50,000 francs. Le tableau, peint pour le pape Urbain, était en 1815 (voir Caracciolo) avec son pendant, *Une Bataille sur un pont*, dans la collection du prince Yousoupoff, à Saint-Pétersbourg, où il se trouvait depuis 1798. (Collections de Mme Bandeville, de lord Gwydyr, et de Georges IV.)

Hauteur, 1 m. 2 cent.; largeur, 1 m. 35 cent.

HAMPTON COURT

Il n'existe dans cette galerie que de mauvaises copies d'après le maître.

NATIONAL GALLERY

2. — *Réconciliation de Céphale et Procris*. (L. V., 91.) Gravé par Browne en 1779 (publiée par Boydell), par Pye, et dans *Jones' National Gallery*. Signé : CL. G. I.V. ROMÆ 1645.

Hauteur, 1 m. 2 cent.; largeur, 1 m. 35 cent.

5. — *Un Port de mer au soleil couchant*. (L. V., 43.) Ce tableau, qui porte la date 1644, a été peint pour le cardinal Giorio. Gravé par Jones dans *The National Gallery*, dans *The Gallery Angerstein*, par Goodall; il existe aussi une petite gravure qui porte l'inscription : *Paris chez Bonnat*. Signé : CLAUDIO. G. I. V. ROMÆ. 1644.

Hauteur, 1 mètre ; largeur, 1 m. 31 cent.

6. — *Sinon devant Priam*. (L. V., 145.) Gravé par Vassall, et dans *Jones' National Gallery*. Signé : CLAUDIO. GILLEE. I. V. ROMÆ, 1658.

Hauteur, 1 m. 15 cent.; largeur, 1 m. 89 cent.

12. — Le *Moulin* ou le *Mariage d'Isaac avec Rébecca*. Ce tableau est une réplique de la célèbre toile du palais Doria. (L. V., 113.) Il porte l'inscription suivante :

MARIAGE DI SAC AVEC REBECA. — (Voir dessins, collection Seymour Haden.) Gravé dans *The Angerstein Gallery; The Cabinet Gallery; The National Gallery*, par Mason, et en 1834 par Goodall. Le tableau a été envoyé en Angleterre avec le n° 14 par Charles Sébastian Evard. Tous deux ont été acquis par M. Angerstein au prix de 200,000 francs. Signé : CLAUDIO. GIL·I. N. V. ROMÆ 1648.

Hauteur, 1 m. 50 cent.; largeur, 2 m. 2 cent.

14. — *L'Embarquement de la reine de Saba.* (L. V., 114.) Ce tableau, peint pour le duc de Bouillon, porte l'inscription : LA REINE DE SABA VA TROUVER SALOMON. Gravé dans *The Gallery Angerstein* par Varrall dans *The National Gallery*, et dans le journal *l'Art*. Signé : CLAUDE GIL, I·V·FAICT·POUR·SON·ALTESSE·LE·DUC·DE·BOUILLON·A·ROMA·1648.

Hauteur, 1 m. 50 cent.; largeur, 2 m. 2 cent.

19. — *Narcisse et Écho.* (L. V., 77.) Gravé par Vivarès en 1743, et par Cooke dans *The National Gallery*.

Hauteur, 94 cent.; largeur, 1 m. 20 cent.

30. — *L'Embarquement de sainte Ursule.* (L. V., 54.) Gravé par Armytage dans *The National Gallery;* dans *The Angerstein Gallery;* en 1787, dans de grandes dimensions par James Fittler, et en 1839 par Le Keux. (Voir page 45.)

Hauteur, 1 m. 12 cent.; largeur, 1 m. 50 cent.

55. — La *Mort de Procris.* (L. V., 100.) Gravé dans *The National Gallery*, et par Browne dans les mêmes dimensions que le tableau.

Hauteur, 38 cent.; largeur, 48 cent.

58. — *Chevrier avec des chèvres.* (Voir Dessins au *British Museum*, 0.0.7-224.) Gravé dans l'édition illustrée des *Poèmes de Wither*, par Chocarne dans *Jones' National Gallery* et dans *The National Gallery.*

Hauteur, 52 cent.; largeur, 42 cent.

61. — *L'Ange consolant Agar.* (L. V., 106.) Gravé dans *The National Gallery*, et en 1832, par Pye. Reproduit dans les *Vies des peintres; École française*, par Ch. Blanc.

Hauteur, 51 cent.; largeur, 43 cent.

Nota. — Pour d'autres détails voir le catalogue de M. Wornum, 1868, *les Musées de peinture de Londres. Une visite à la National Gallery*, de M. Reiset, Paris, 1878, et *les Trois Musées de Londres*, de H. de Triqueti, Paris, 1861.

DULWICH GALLERY

211. — Le *Repos de la Sainte Famille.* A gauche, un groupe d'arbres ; au premier plan, à droite, la Vierge assise tient l'Enfant sur ses genoux ; un ange s'agenouille devant eux, des fleurs à la main ; Saint Joseph se tient debout, un peu plus loin à droite. Au second plan, vers la gauche, un pont à trois arches, et des montagnes dans le fond.

Hauteur, 38 cent.; largeur, 49 cent.

219. — Le *Campo Vaccino*. (L. V., 10.) Réplique faite par un élève du tableau du Louvre, nº 220.

244. — *Jacob et Laban*. (L. V., 188.) Gravé par Cockburn.

Hauteur, 71 cent.; largeur, 94 cent.

270. — L'*Embarquement de sainte Paule à Ostie*. (L. V., 49.) Sur deux pierres, à gauche du premier plan, on lit : | PORTO DE OSTIA CL | AUDIO IMP. | ET | INBARCO | DI SANTA | PAULA | Réplique en petit, avec des changements de détail, du tableau du roi d'Espagne. (Musée de Madrid, 1081.) Une autre réplique se trouve chez le duc de Wellington, et une troisième chez lord Portarlington. Gravé par Cockburn. D'après le catalogue de M. Desenfans (nº 60), ce tableau appartenait autrefois au Prince Robert.

Hauteur, 50 cent.; largeur, 40 cent.

275. — *Vue d'un port de mer au coucher du soleil*. A gauche, un grand rocher boisé ; sur le rocher, une tour et un temple; à droite, au premier plan, un grand tableau et deux petites barques, deux hommes debout sur le quai et, dans le fond, une montagne. Claude a fait trois études pour ce tableau, la plus belle appartient à M. Armand (voir Dessins exposés à l'École des Beaux-Arts en 1879, nº 2) ; une seconde se trouve au *British Museum*, 0.0.7-160, et une troisième chez M. Heseltine (nº 11). Voir aussi L. V., 122. (Smith, 306.) Gravé par Cockburn.

Hauteur, 72 cent.; largeur, 97 cent.

320. — *Scène de vendanges*. A gauche, un arc classique orné de bas-reliefs et un groupe d'arbres enlacés par des ceps de vigne; un homme, monté sur une échelle, cueille des raisins, que reçoivent deux femmes et un homme, au premier plan ; à droite, une rivière et, dans le fond, des collines et deux tours. Effet de soir. Ce tableau, quoique relégué par l'auteur du catalogue de la galerie de Dulwich parmi les toiles inconnues de l'école italienne, est une œuvre bien authentique du maître ; il a dû être peint vers la même époque que le petit tableau de lord Leconfield. (L. V., 67.) Nous retrouvons cette *Scène de vendanges* sous le nº 58 du *Liber Veritatis*, exécuté probablement vers 1640.

Hauteur, 50 cent.; largeur, 31 cent.

Nota. — Ces tableaux ne forment qu'une fraction de la belle galerie léguée au collège de Dulwich en 1811 par Sir Francis Bourgeois, peintre-paysagiste du roi Georges III. Cette galerie avait été léguée à Sir Francis par M. Noel Desenfans, qui l'avait formée pour le roi Stanislas de Pologne; mais, à la mort du roi, les tableaux restèrent entre les mains de M. Desenfans. (Voir le Catalogue des tableaux de la galerie de Dulwich College, etc., par MM. Richter et Sparkes. 1880.)

COLLECTIONS PARTICULIÈRES

Paysage. (L. V., 55.) Exposé à l'Académie Royale de Londres en 1881, nº 163.

Hauteur, 1 mètre; largeur, 1 m. 31 cent.

(Collection de lord Bateman.)

1. — *Vue sur le Tibre : Saint-Pierre, le pont et le château Saint-Ange.* Des doutes se sont élevés sur l'authenticité de ce tableau ; on l'a attribué dernièrement (voir catalogue des tableaux de Woburn Abbey) à Viviano qui fut, au dire de Baldinucci, un élève de Claude. Il existe, cependant, une gravure du sujet dans l'œuvre d'Israel Silvestre, où l'on voit sur le premier plan le monogramme CL. Voir la gravure publiée ci-dessus, p. 84. (Smith, 423.)

Hauteur, 1 m. 73 cent.; largeur, 1 m. 8 cent.

2. — *Coucher de soleil.* (L. V., 53.) Ce tableau est très bien conservé. On voit les traces (presque effacées) d'une signature du peintre sur une pierre, au premier plan, près d'une chèvre qui tombe. Sur une liste écrite de la main du feu duc de Devonshire et conservée dans le *Livre de Vérité*, cette toile figure comme appartenant à lord Tavistock.

Hauteur, 1 m. 47 cent.; largeur, 1 m. 18 cent.

(Collection du duc de Bedford.)

La *Fuite en Égypte ; effet de soir.* (L. V., 104.) Très beau tableau, d'un ton fin et blond. Exposé à l'Académie Royale en 1882, n° 145.

Hauteur, 99 cent.; largeur, 1 m. 30 cent.

(Collection de M. Alfred Buckley.)

Marine. Signé : *Claudio Roma.*

Hauteur, 75 cent.; largeur, 97 cent.

(Collection du marquis de Bute.)

Le *Forum romain.* (L. V., 1.) Décrit par M. Stephens (*Athenæum*, 1877. Private collections, n° XXXVI.)

(Collection de lord Cathcart.)

L'*Embarquement de la reine de Saba.* (Réplique du L. V., 114.) Peint en 1677. Décrit par M. Stephens. (*Athenæum*, 1876. Private collections, etc., n° XXIII.)

(Collection du duc de Cleveland.)

1. — *Mercure et Battus.* (L. V., 159.) Gravé par Peake en 1766. (Publié par Boydell.)

Hauteur, 1 m. 7 cent.; largeur, 1 m. 37 cent.

2. — *Mercure et Battus.* (L. V., 128.)

3. — *Mercure et Battus.* (L. V., 131.)

4. — *Le Temple des Muses.* (L. V., 126.)

Hauteur, 2 m. 14 cent.; largeur, 2 m. 76 cent.

5. — *Le Repos de la Sainte Famille.* (L. V., 88.)

Hauteur, 2 m. 44 cent.; largeur, 1 m. 52 cent.

Ces quatre derniers numéros ont été décrits par M. Stephens dans l'*Athenæum* de 1877. (Private collections, n° XXXVII.)

(Collection du duc de Devonshire.)

1. — Petit paysage. (L. V., 101.) On le désigne (voir Dussieux, *les Artistes français à l'étranger*, p. 177) sous le nom : *Vue des Cascatelles de Tivoli*, mais je crois que ce titre revient de droit au n° 102 (L. V.), gravé en 1812 par Dubourg pour Ed. Orme.

Hauteur, 35 cent.; largeur, 47 cent.

2. — Le *Pasteur de Paglia changé en olivier*. (L. V., 142.) Daté de 1657. Gravé dans *The Stafford Gallery*. (Voir dessins de Windsor Castle, n° 4.)

Hauteur, 1 m. 2 cent.; largeur, 1 m. 34 cent.

3. — *Moïse devant le buisson ardent*. (L. V., 161.) Peint en 1654. (Voir les nos 5 et 8. Dessins du duc de Devonshire.) Gravé dans *The Stafford Gallery*.

Hauteur, 1 m. 13 cent.; largeur, 1 m. 36 cent.

4. — *Grande marine avec architecture*. (L. V., 171.) Peint en 1667. C'est l'un des plus beaux tableaux du maître, d'un ton argenté et d'une pâte admirable. Gravé dans *The Stafford Gallery*. (Collections Clarke, Bouverie, Bridgewater, Stafford.)

Hauteur, 1 m. 15 cent.; largeur, 1 m. 26 cent.

(Collection du comte d'Ellesmere.)

Le *Lac de Némi*. Gravé par Mason en 1774. Publié par Boydell. (Voir Smith, tome VIII, page 345.) Ce tableau célèbre, provenant de la collection de Sir Henry Hoare, a été vendu par Christie et Manson, le 2 juin 1883. (N° 67.)

1. — Le *Matin*. (L. V., 26.)

2. — Le *Soir*. (L. V., 78.)

Ces deux tableaux faisaient partie de la galerie Methuen, ils ont beaucoup souffert de l'humidité de Corsham House.

(Collection de M. Holford.)

Port de mer. (L. V., 132.) Exposé à l'Académie Royale en 1876, n° 167. (Smith, 379.)

Hauteur, 42 cent.; largeur, 34 cent.

(Collection du marquis de Lansdowne.)

1. — *Jacob et Laban*. (L. V., 134.) Peint en 1656. Voir dessins de la collection Heseltine, n° 2. Cette toile commence à souffrir de l'humidité de l'endroit. Peinte dans une gamme très claire, elle a tout l'éclat sans la dureté de la seconde manière du maître. Gravé par William Woollet en 1733.

Hauteur, 1 m. 52 cent.; largeur, 2 m. 44 cent.

2. — Petit paysage. (L. V., 67.) Première manière du maître. Le tableau a poussé au noir.

(Collection du comte de Leconfield.)

1. — *Apollon et Marsyas*. (L. V., 95.) Gravé par Müller. Exposé à l'Académie Royale. 1879, n° 138. (Collections Passart, Haye, Sir T. Coke.)

Hauteur, 1 m. 14 cent.; largeur, 1 m. 55 cent.

2. — *Sujet allégorique tiré de l'histoire de Persée.* (L. V., 184.) A gauche, une grotte située près de Naples.

Hauteur, 1 m. 7 cent.; largeur, 1 m. 37 cent.

(Collection du comte de Leicester.)

Saint Jean dans le désert. (L. V., 97.) Peint sur cuivre. Au revers, on lit : *A monsieur nocre peintre du (roy) a Paris fait par moy Claude Gellee Lorain lano 1647* (?-9) *Romæ pour le faveur que j'ay receut.* Exposé à l'Académie Royale en 1877, nº 81.

(Collection de lord Methuen.)

1. — Le *Temple d'Apollon.* (L. V., 157.) Avec l'inscription : *Il tempio di Apollo. Claudio Gille. Inven : 1663.* Gravé dans *The Miles Gallery*, et en 1760 par William Woollet. Ce tableau, ainsi que son pendant, provient du palais Altieri. Ils ont été vendus en 1810 à M. Fagan pour le compte de M. Beckford, qui les paya 250,000 francs. Voir dessins du *British Museum*, nº 0,0.8-249, et dessins de Windsor, nº 3. Exposé à l'Académie Royale en 1870, nº 142.

Hauteur, 1 m. 74 cent.; largeur, 252 millim.

2. — Le *Débarquement d'Énée en Italie.* (L. V., 185.) Avec l'inscription : *Claudio Gille inv. fecit Romæ 1675.* Ce tableau, dans lequel la décadence du maître éclate au grand jour, a été gravé dans *The Gallery Miles.* Il en existe un grand dessin avec la date de 1677. (Voir dessins de Windsor, nº 1.) Exposé à l'Académie Royale en 1871, nº 149.

Hauteur, 1 m. 73 cent.; largeur, 2 m. 31 cent.

3. — Le *Gué.* (L. V., 176.) Gravé par Vivarès. (Collections J. Barnard, Porter.)

Hauteur, 66 cent.; largeur, 94 cent.

(Collection de Sir Philippe Miles.[1])

1. — L'*Enlèvement d'Europe.* (L. V., 144.) Peint en 1658. Exposé à l'Académie Royale en 1879, nº 128. Apporté en Angleterre en 1831 par M. Laneuville. (Voir Smith.)

Hauteur, 58 cent.; largeur, 81 cent.

2. — L'*Adoration du Veau d'or.* (L. V., 148.)

Hauteur, 1 m. 14 cent.; largeur, 1 m. 49 cent.

(Collection de M. Morrison.)

1. — Paysage avec un pont au second plan ; sur le premier plan, un pâtre avec une bergère ; à gauche, des maisons dans un bois, des montagnes d'un bleu délicat dans le fond. Les verts, très beaux, contrastent avec les bleus argentés et les gris d'une rare finesse. Le second plan a poussé au noir. (L. V., 87.) Collection Grantham. (Smith.)

Hauteur, 72 cent.; largeur, 95 cent.

1. Cette collection a été vendue en 1883 à M. Vanderbilt.

2. — *Jacob et Laban.* (L. V., 147.) Bien conservé, d'un éclat un peu dur. Seconde manière du maître. Collections Nieuwenhuys, Martini. (Smith.)

Hauteur, 26 cent.; largeur, 35 cent.

3. — *Bord de la mer en plein soleil.* (L. V., 44.) Marine. Au premier plan, le peintre qui dessine accompagné de deux autres personnes. D'un ton un peu roux. Reproduit par Claude. (R.-D., 9.) Voir aussi les dessins de la collection Malcolm, nº 462.

Hauteur, 74 cent.; largeur, 98 cent.

4. — Paysage. Un pâtre garde son troupeau au bord de l'eau, il est debout à gauche et joue du fifre; à droite, de l'autre côté de l'eau, de grands rochers boisés, avec une chute d'eau; à l'arrière-plan, des montagnes. Le fond est d'un gris très beau, très vibrant; le ciel d'un bleu clair, inondé de lumière.

Hauteur, 50 cent.; largeur, 38 cent.

5. — *Effet de soleil couchant.* (L. V., 172.) Au premier plan, à droite, un pâtre assis jouant du fifre. Vendu par Smith, en 1837, à Sir J. Baring. (Smith, *Supplément*, nº 17.)

Hauteur, 53 cent.; largeur, 69 cent.

6. — *Moulin sur le Tibre.* (L. V., 123.) Sur le premier plan, à droite, une femme jouant du fifre; à côté d'elle un jeune garçon. Le ciel est d'un effet superbe. Vendu par Smith à Sir J. Baring. (Smith, nº 123, et *Supplément*, nº 16.)

Hauteur, 51 cent.; largeur, 69 cent.

7. — *Énée poursuivant un cerf.* Ce tableau, provenant du palais Colonna, se trouve à Stratton, maison de campagne de lord Northbrook. On m'assure qu'il appartient à la période de décadence du maître.

(Collection du comte de Northbrook.)

Psyché abandonnée regardant le palais d'Éros. (L. V., 162.) Gravé par William Woollet sous le titre de *The enchanted castle.* (Collections Colonna, Davenant, Chauncey, de Calonne, Porter, Wells.)

Hauteur, 86 cent.; largeur, 1 m. 69 cent.

(Collection de lord Overstone.)

Le *Départ de sainte Paule.* (L. V., 49.) Avec l'inscription : *Imb. Romam. Santa Paola.* Cf. musée de Madrid, nº 1081; *Dulwich Gallery*, nº 270. Exposé à l'Académie Royale en 1882, nº 149.

Hauteur, 1 mètre; largeur, 1 m. 34 cent.

(Collection du comte de Portarlington.)

Paysage. (L. V., 81). Voir Smith, nº 18.

Hauteur, 46 cent.; largeur, 61 cent.

(Collection du duc de Portland.)

1. — L'*Aurore de l'Empire romain.* (L. V., 122). Gravé par Mason en 1772 (publié par Boydell). Exposé à l'Académie Royale en 1873, nº 144. (Collection de Vence.)

Hauteur, 1 m. 2 cent.; largeur, 1 m. 35 cent.

2. — La *Décadence de l'Empire romain.* (L. V., 82.) Gravé par J. Fittler en 1772 (publié par Boydell). Exposé à l'Académie Royale en 1873, nº 147. (Collection de Vence.)

Hauteur, 1 m. 2 cent.; largeur, 1 m. 36 cent.

(Collection du comte de Radnor, à Longford Castle.)

Les *Troyennes brûlant les vaisseaux pendant l'absence de leurs époux.* (L. V., 72.) Exposé à l'Académie Royale en 1877, nº 10. (Collection de lord Radstock.) — (Smith.)

Hauteur, 1 m. 4 cent.; largeur, 1 m. 51 cent.

(Collection de M. Robarts, Hill St. Berkeley Square.)

Un *Moulin sur le Tibre, effet de soleil couchant.* Au premier plan, un groupe de danseurs.

(Collection de lord Scarsdale, Keddlestone.)

Paysage. (L. V., 103.) Gravé en 1775 par Pye pour Boydell. (Collection de Sir J. Reynolds.)

Hauteur, 96 cent.; largeur, 1 m. 22 cent.

(Collection du Révérend J. Staniforth. Storrs. Lake Windermere.)

Le *Pâtre.* Bord d'une rivière. Au premier plan, le pâtre assis jouant du fifre auprès de son troupeau de vaches et de chèvres ; au second plan, la rivière ; des montagnes et des bâtiments au fond ; le ciel très clair. (Sur bois.)

Hauteur, 28 cent.; largeur, 34 cent.

(Collection de M. J. Chapman Walker.)

Deux paysages : les *Bords de la Méditerranée,* et étude pour *Abraham chassant Agar et Ismaël.* (L. V., 173.) Au musée de Bethnal Green. (Voir M. Stephens, *Bethnal Green Museum,* London, 1876.) — (Collection Hertford.)

(Collection de Sir R. Wallace.)

4. — *Effet de matin.* (L. V., 115.) Tableau signé avec la date 1651. Les premiers plans sont très lourds ; l'ensemble a poussé au noir. Payé avec son pendant le nº 32, à la vente Blondel-Gagny, 24,000 francs. Entré ensuite dans la galerie Agar. Gravé par Fittler.

Hauteur, 98 cent.; largeur, 1 m. 45 cent.

8. — La *Décadence de l'Empire romain; effet de soir.* (L. V., 153.) Petite réplique du tableau de lord Radnor. (L. V., 82.) Le fond a été détruit par des nettoyages, la peinture est craquelée partout ; elle a disparu sous d'épaisses couches de vernis. Exposé à l'Académie Royale en 1870, nº 21. (Collections Blondel-Gagny, Agar, Ellis.)

Hauteur, 73 cent.; largeur, 1 mètre.

9. — *Les Israélites adorant le Veau d'or.* (L. V., 129.) Tableau daté de 1653. Exposé à l'Académie Royale en 1871, nº 267. (Voir dessins du *British Museum,* nºˢ 0.0.6-95 et 96, et dessins du Louvre, nº 9.) Gravé par Jazet Paris, par Lerpinière en 1781, et dans *The Grosvenor Gallery.* (Voir la gravure ci-dessus, page 73.)

Hauteur, 2 m. 49 cent.; largeur, 1 m. 40 cent.

12. — Paysage. (L. V., 124.) En assez bon état, mais les premiers plans très lourds. Gravé dans *The Grosvenor Gallery* et dans *The British Gallery*, par Wright. Exposé à l'Académie Royale en 1870, n° 37.

Hauteur, 98 cent.; largeur, 1 m. 49 cent.

15. — Paysage. Au centre, plusieurs barques se suivent sur la rivière qui décrit une courbe rapide autour d'une hauteur boisée; à droite, une tour, moitié cachée par des arbres; à gauche, un grand groupe d'arbres ombrage la route qui longe le cours de l'eau. (Smith, 314.) Exposé à l'Académie Royale en 1871, n° 29.

Hauteur, 75 cent.; largeur, 99 cent.

19. — Le *Mont Thabor*. (L. V., 138.) Cf. dessins du duc de Devonshire, n° 4. Gravé dans *The Grosvenor Gallery*. Exposé à l'Académie Royale en 1870, n° 156.

Hauteur, 1 m. 70 cent.; largeur, 2 m. 57 cent.

21. — Paysage. Le fond de la composition rappelle, avec quelques changements, le n° 134 du *Livre de Vérité*. Exposé à l'Académie Royale en 1871, n° 192.

Hauteur, 66 cent.; largeur, 98 cent.

40. — Petit paysage octogone. (Sur cuivre.) A droite, deux palmiers; au centre sur le premier plan, la Vierge avec l'Enfant et saint Joseph qui lit. Gravé par Lerpinière en 1783 pour Boydell. (Smith, 1313.)

83. — Petit paysage. Groupe de danseurs au premier plan. Une femme joue du tambourin, et un homme de la cornemuse. Gravé par Claude sous le titre de la *Danse villageoise*. (R.-D., 24), et en 1784 par W. Lowry pour Boydell. Une esquisse a été exposée par H. Vaughan au Burlington Club en 1872, n° 29.

Hauteur, 50 cent.; largeur, 69 cent.

(Collection du duc de Westminster.)

La *Fuite en Égypte*. Paysage en hauteur. (L. V., 158.) Avec l'inscription : *Claudio I. V. Roma 1662*. Exposé à l'Académie Royale, en 1879, n° 151. Gravé par Labruzzi. Le tableau était alors dans la galerie Lucien Bonaparte. Voir aussi Smith, n° 158. Cet auteur rapporte qu'il y avait deux sujets pareils, l'un (celui provenant de la galerie Bonaparte), chez lord Ashburton; l'autre chez le duc de Rutland.

Hauteur, 93 cent.; largeur, 1 m. 46 cent.

(Collection de M. Robert Williams.)

La *Fuite en Égypte*. Claude y a représenté à gauche une grotte des environs de Naples. Gravé par Vivarès en 1757 pour Boydell. (Collection du docteur Newton : Smith, 30.) Décrit par M. Stephens (*Athenæum*).

(Collection de Mme Roland Winn, Nostel Priory.)

1. — *Agar et Ismaël secourus par l'ange*. (L. V., 133.) Exposé à l'Académie Royale en 1875.

Hauteur, 1 mètre; largeur, 1 m. 33 cent.

2. — La *Fête villageoise*. Réplique. (L. V., 13.) La *Fête villageoise* fut peinte pour Urbain VIII en 1639; le tableau de lord Yarborough porte la date de 1669. Le même sujet a été gravé par Chatelain et Vivarès en 1742, d'après une toile alors conservée chez le duc de Kingston.

3. — Réplique du L. V., 5. D'après les notes de Claude il n'a peint ce sujet que deux fois, pour l'évêque du Mans et pour l'Électeur de Bavière, Le premier tableau se trouve au musée de l'Ermitage, nº 1437, le second à la Pinacothèque de Munich. Une mauvaise copie du même sujet figure à Hampton Court.

(Collection du comte Yarborough Brocklesby.)

Waagen[1] attribue à Claude plusieurs toiles que je n'ai pas pu porter sur la liste précédente, faute de renseignements exacts.

Paysage (à M. Anderson Newcastle). *Philippe et l'Eunuque*, et le *Jugement de Pâris*, (L. V., 94), gravés par Smith. Voir Smith, nº 336 (au duc de Buccleuch. Dalkeith). Marine (à Sir A. Campbell. Garscube). Deux paysages (au comte de Carlisle). Paysage (à Sir Culling Eardley. Erith). Deux paysages (au marquis d'Exeter. Burleigh House). Deux paysages (à lord Feversham. Duncombe Park). Deux paysages (au comte de Fitzwilliam. Wentworth House). Paysage (à Mrs Ford). Deux paysages (au marquis de Ripon). Paysage (à M. Harcourt. Nuneham). Deux petits paysages (à lord Heytesbury. Heytesbury). Deux paysages, L. V., 26 et 78 (à M. Holford). Marine (au comte de Hopetoun. Hopetoun). Paysage (à M. Ingram. Temple Newsam). Deux paysages, (au comte de Jersey. Otterley). Paysage (à M. William Marshall). Paysage (à M. Mc Clellan. Glasgow). Deux paysages (à M. le duc de Newcastle. Clumber). Deux paysages et une marine (à lord Normanton. Somerley). Réplique du nº 222 au Louvre (à M. le duc de Northumberland. Alnwick). Trois paysages et trois marines (à lord Northwick. Thirlestaine House). Quatre paysages et une marine (à M. le duc de Rutland. Belvoir). Petit paysage (à M. Seymour). Paysage (à M. le comte de Shrewsbury. Alton Towers). Paysage (à M. Sterling. Keir). Deux paysages (à M. le duc de Suffolk. Charlton Park). Paysage (à M. le duc de Sutherland. Stafford House). Paysage (à M. Townshend). Paysage (à M. le duc de Wellington. Apsley House). Les collections Bale, Munro, Rogers et Wynn Ellis, citées par M. Waagen, sont aujourd'hui dispersées.

ALLEMAGNE

MUSÉE DE BERLIN

Le *Triomphe de Silène*. (Smith, 405.) Ce tableau a été retiré de la galerie depuis quelque temps, parce que l'on y a reconnu l'œuvre d'un peintre flamand de la fin du XVIIe siècle. Le Dr Wilhelm Bode, de qui je tiens ce renseignement, m'assure que le grand paysage classique (nº 428) avec *Diane qui unit Hippolyte et Arricia*, gravé par Mützel sous le titre de *Réconciliation de Céphale et Procris*, ne doit pas, non plus,

1. *Treasures of art in Great Britain*. 1854-1857.

être rangé dans l'œuvre de Claude. Cette toile provient de la collection Giustiniani; elle fut, au moment de la vente, attribuée à Herman Swanevelt; ce dernier recevait, d'après Baldinucci, les conseils de Claude; dans le nº 438 de la galerie de Berlin, il paraît avoir adapté le groupe du nº 163 du *Livre de Vérité* à un paysage de sa propre invention.

Mercure et Aglaure. (L. V., 64.) M. Bode, qui a acheté ce paysage à la vente de Ganay en 1880, m'écrit qu'il provient de la collection Pourtalès, et qu'il porte l'inscription : *CLAVDE IN. F. Romæ 1642;* il ajoute que le tableau est très bien conservé et d'une très belle lumière. (Collections Buchanan, Pourtalès.)

Hauteur, 97 cent.; largeur, 1 m. 31 cent.

MUSÉE DE DRESDE

655. — *Acis et Galatée.* (L. V., 141.) Une esquisse de ce tableau existe dans la collection de la Couronne à Windsor Castle.

Hauteur, 1 m. 9 cent.; largeur, 1 m. 45 cent.

654. — La *Fuite en Égypte.* (L. V., 110.) Au premier plan, des paysans qui dansent. Gravé par Payne dans *The Royal Dresden Gallery*, par Haenfstangl et par Gmelin, il donne : H. 5 palmes romaines. L. 6 palmes et 7 onces.

Hauteur, 1 m. 11 cent.; largeur, 1 m. 45 cent.

PINACOTHÈQUE DE MUNICH

1 — Marine. (Répétitition du nº 5, L. V.) Ce tableau a été lithographié dans de grandes dimensions par Auer ; il en existe aussi une petite gravure. (Paris, chez Bonnat.)

Hauteur, 74 cent.; largeur, 92 cent.

2. — *Abraham chassant Agar et Ismaël.* (L. V., 173.)

Hauteur, 1 mètre; largeur, 1 m. 30 cent.

3. — *Agar et Ismaël secourus par l'ange.* (L. V., 174.) Claude a introduit la grotte du Pausilippe à droite ; Caracciolo rapporte, en 1815, que ce tableau se trouvait chez le duc de Rutland à Belvoir Castle, mais le tableau de Belvoir Castle doit être une réplique.

Hauteur, 1 mètre; largeur, 1 m. 30 cent.

4. — Les *Paysans musiciens.* (L. V., 176.) Variante du *Bouvier.* Gravé par G. A. Troitsch, terminé par Würthle.

Hauteur, 59 cent.; largeur, 78 cent.

LEIPZIG

Dans la galerie Speck-Sternburg, un paysage. (Voir Dussieux.)

MECKLEMBOURG (CHATEAU DE LUDWIGSLUST)

Paysage avec architecture. Un pont, sur le devant, bergers et chèvres. (Dussieux.)

Paysage avec architecture. (Dussieux.)

MUSÉE DE STUTTGARD

Paysage avec arbres. Dans le fond, des ponts et des fabriques. (Dussieux.)

Paysage. Au fond, un pont et des fabriques. (Dussieux.)

MUSÉE D'AUGSBOURG

Ruines romaines.
(Voir le catalogue de M. Marggraff, édition de 1869, pages 68-69.)

MUSÉE DE GOTHA

Marine. (Dussieux, *les Artistes français à l'étranger.*)

AUTRICHE-HONGRIE

PESTH

M. Dussieux, dans la seconde édition de son ouvrage, décrit ces tableaux deux fois et en fait deux séries de numéros différents. La première fois il les cite comme se trouvant dans le cabinet du prince Esterhazy, à Vienne, et la seconde fois dans le Musée de Pesth : dans la troisième édition, les mêmes paysages sont toujours portés sur la liste des tableaux français dans la galerie du prince, d'où ils sont sortis depuis plus de vingt ans, pour entrer dans le musée de Pesth où je les ai examinés en 1868. (Renseignements complétés par M. Charles de Pulzky, directeur de la Galerie nationale dans le palais de l'Académie de Pesth.)

Salle I. 2. — Paysage, avec de grands arbres. Au premier plan, deux voyageurs ; à gauche, un berger avec un troupeau de chèvres. O. Mündler, qui évalua en 1869 la galerie du prince Esterhazy pour le gouvernement hongrois, s'exprime ainsi sur ce tableau : « Copie néerlandaise d'après Claude. Tableau sans valeur. » Le tableau n'est pas exposé actuellement.

6. — Paysage. A droite, des rochers abrupts. Note de Mündler : « Copie moderne ; n'est pas exposé. »

8. — Marine : Port de mer, coucher de soleil; sur le devant, des ruines classiques. Note de Mündler : « Copie. » Pas exposé.

16. — *Moulin sur le Tibre.* Copie d'après le tableau du palais Doria et de la *National Gallery.*

Salle II. 8. N° 520 du Catalogue actuel. — Paysage avec rivière et pont. Au premier plan, un groupe d'arbres et un pâtre avec un troupeau de bœufs. C'est la composition qu'on voit sous le n° 107 dans le *Liber Veritatis*. Entre le tableau et le dessin on peut constater de légères différences ; l'architecture est naturellement plus détaillée dans la peinture : il y a un peu plus de place entre la tour carrée à gauche et le premier massif d'arbres, et on y aperçoit une muraille crénelée. Entre la *Pinus Italica*, située entre les deux tours et le mur crénelé, on aperçoit le ciel. La petite tourelle ronde avec deux colonnes qui termine le bâtiment vers la droite est, dans le tableau, surmontée d'une seconde — plus étroite — qui s'élève à la hauteur de la muraille adjacente. Sur le fleuve, au second plan, au pied du château, on voit une barque avec deux pêcheurs et deux hommes à pied ; au-dessus, le dernier bœuf du troupeau. Le tableau a été rentoilé et assez mal restauré, car aujourd'hui les retouches sont toutes noires. Heureusement elles se trouvent dans les massifs d'arbres et ne nuisent pas à l'effet général du tableau. (Note de Mündler.) « Belle page authentique de Claude. » Estimation, 50,000 francs.

Hauteur, 69 cent.; largeur, 91 cent.

N° 517 du catalogue actuel, légué à la Galerie nationale par Ladislas Pyrker, patriarche de Venise et archevêque d'Eger. Signé : *Campo vecchio fecit*. Imitation habile de Claude. Gravé, comme une œuvre du maître, par G. Greux.

Hauteur, 27 cent.

N° 519. Même provenance, même main.

DANEMARK

CHATEAU DE CHRISTIANSBORG

Coucher de soleil. (Dussieux.)

ESPAGNE

MUSÉE DE MADRID

Les n°s 942, 947, 1033, 1080 et 1081 ont été commandés à Claude pour le roi d'Espagne. (Voir ci-dessus, page 110.)

942. — *L'Enterrement de sainte Sabine*. Dans le fond, l'amphithéâtre Flavien. (Voir L. V., 48.) Figures de Courtois. Lithographié par A. Parboni avec le titre : *Ruinas de la antiqua Roma*. Ce tableau est désigné par M. Dussieux sous le titre de *Femmes déposant un mort dans le tombeau;* cet auteur le décrit immédiatement après comme un second tableau sous le titre : *Vue de l'amphithéâtre flavien*.

Hauteur, 2 m. 10 cent.; largeur, 1 m. 45 cent.

947. — *Moïse sauvé des eaux.* (L. V., 47.) Figures de Philippe Lauri. Voir dessins du duc de Devonshire, nº 11. Lithographié par Ric. de Léopol sous la direction de Madrazo.

Hauteur, 2 m. 10 cent.; largeur, 1 m. 38 cent.

975. — *Un Ermite en prières.* Lithographié par Asselineau.

Hauteur, 1 m. 58 cent.; largeur, 2 m. 34 cent.

1003. — Paysage traversé par une grande rivière. A gauche, des temples en ruines.

Hauteur, 68 cent.; largeur, 1 m. 54 cent.

1033. — *Clair de lune.* (L. V., 32.) Avec la *Tentation de saint Antoine.*

Hauteur, 1 m. 60 cent.; largeur, 2 m. 34 cent.

1149. — *Madeleine adorant la Croix.* 8.o.6-94. (Smith, 396.) Voir dessins du *British Museum*, o.o.6-86, et dessins de l'Albertine, nº 220. — Ce dessin est daté de 1648.

Hauteur, 1 m. 60 cent.; largeur, 2 m. 13 cent.

1080. — *Tobie et l'Ange.* (L. V., 50.) Figures de Courtois. Cf. dessins du *British Museum*, nºs o.o.6-133 et 134 et F. f. 2-161. Lithographié par Pharamond Blanchard.

Hauteur, 2 m. 10 cent.; largeur, 1 m. 38 cent.

1081. — *L'Embarquement de sainte Paule.* (L. V., 49.) Cf. tableaux : *Dulwich Gallery*, nº 270, et collection Portarlington. Lithographié par A. Parboni sous le titre : *la Salida del Sol.*

Hauteur, 2 m. 10 cent.; largeur, 1 m. 45 cent.

1082. — *Effet de matin.* Au premier plan, une colline verdoyante, avec un chemin sur lequel s'avancent des pasteurs ; au centre, un magnifique groupe d'arbres ; à droite, une rivière serpentant dans les champs ; une montagne ferme la vue qui est fort étendue. (Figures de Philippe Lauri.) Lithographié par A. Parboni.

Hauteur, 1 m. 55 cent.; largeur, 1 m. 30 cent.

1086. — Le *Passage du gué.* Au centre, des pâtres qui traversent la rivière avec leurs troupeaux, accompagnés par une jeune femme qui retrousse sa robe. Un magnifique groupe d'arbres à gauche. (Figures de Philippe Lauri.) Lithographié par A. Parboni.

Hauteur, 98 cent.; largeur, 1 m. 31 cent.

FRANCE

MUSÉE DU LOUVRE

219. — *Vue d'un port, effet de soleil levant.* (L. V., 9.) Signé à droite sur un coffre : *Claudio in Roma.* Gravé dans la galerie Napoléon et par Duparc (*Musée Français*). Il existe

en outre une petite gravure du même sujet, exécutée par Martini, d'après un tableau du cabinet Poullain (Filhol, t. VII, pl. 466.) — (Voy. le catalogue de Villot), et une autre d'après le même sujet dans la *Gallery Miles*.

Hauteur, 56 cent.; largeur, 72 cent.

220. — *Vue du Campo Vaccino, à Rome.* (L. V., 10.) Gravé dans la galerie Napoléon et par Bovinet dans le *Musée français* et par Martini dans la collection Poullain. Une réplique de la main d'un élève se trouve dans la *Dulwich Gallery*, n° 219. (Voir page 37.)

Hauteur, 56 cent ; largeur, 72 cent.

221. — La *Fête villageoise.* (L. V., 13.) Signé sur un tronc d'arbre par terre : *Claudio inv. Romæ 1639.* Gravé par Lebas, Châtelain et Vivarès, Haldenvang (Musée Royal), Parboni, Wilson et Lowry. Une réplique de ce tableau se trouve en Angleterre chez lord Yarborough; une autre est citée par Dussieux dans la collection du comte Strogonoff à Saint-Péterbourg. Caracciolo dit que le tableau original ne fut vendu par le prince Barberini qu'en 1798 ; s'il est dans le vrai, le tableau du Louvre doit être une réplique.

Hauteur, 1 m. 3 cent.; largeur, 1 m. 35 cent.

222. — *Un Port de mer au soleil couchant.* (L. V., 14.) Signé sur un des tonneaux qui sont sur la plage : *Claudio INV. Romæ 1639.* Gravé par Chatelain et Vivarès et par Lebas. (Filhol, tome VII, pl. 490.) Il existe une réplique de ce tableau chez le duc de Northumberland à Alnwick

Hauteur, 1 m. 3 cent.; largeur, 1 m. 37 cent.

223. — Le *Débarquement de Cléopâtre à Tarse.* (L. V., 63.)

Hauteur, 1 m. 19 cent.; largeur, 1 m. 70 cent.

224. — *David sacré roi par Samuel.* (L. V., 69.) Au premier plan, à gauche sur un bas-relief qui est à terre, on aperçoit les traces d'une signature à peine visible aujourd'hui ; on peut encore distinguer le mot : *Romæ*, et la date de 1647. Gravé à l'eau-forte par Chataigner dans la galerie Napoléon. (Filhol, tome I, pl. 718.)

Hauteur, 1 m. 19 cent.; largeur, 1 m. 50 cent.

225. — *Ulysse remettant Chryséis à son père.* (L. V., 80.) Gravé en 1654 par Dominique Barrière. (Voir page 59.)

Hauteur, 1 m. 19 cent.; largeur, 1 m. 50 cent.

226. — *Vue d'un port de mer; effet de soleil voilé par une brume.* (L. V., 96.) Signé à gauche, sur une large pierre : *Claude in Roma 1646.* Gravé en 1660 par Dominique Barrière.

Hauteur, 1 m. 19 cent.; largeur, 1 m. 50 cent.

227. — *Un Port de mer.* (L. V., 120.)

Hauteur, 1 m. 5 cent.; largeur, 1 m. 50 cent.

228. — Marine. A gauche, au deuxième plan, au bord de la mer, un massif d'arbres et deux hommes causant ensemble ; l'un est vu de dos, l'autre a la main droite levée. Plus

loin, du même côté, une chaîne de rochers s'avançant dans la mer; à leur pied un navire à l'ancre. A droite, au même plan, un petit fort et quelques bâtiments; plus en avant, des rochers et des arbres. Le soleil couchant éclaire le sommet des vagues. Au premier plan, on lit sur le terrain : *Roma*..... Gravé par Duparc dans le Musée Royal. (Smith, 307.)

Hauteur, 33 cent.; largeur, 42 cent.

229. — Paysage. Au premier plan, une rivière où boivent trois vaches et un mouton. Sur l'autre rive, quatre chèvres, deux vaches et un pâtre appuyé sur un long bâton. Dans le fond, tout à fait à gauche, une cascade tombant du haut de rochers élevés. A droite, des prairies traversées par la rivière et à l'horizon des montagnes. (Smith, 311.) Gravé à l'eau-forte par Fortier et terminé par Duparc dans le Musée Royal.

Hauteur, 33 cent.; largeur, 42 cent.

230. — Paysage. Dans une vaste campagne boisée coupée par des coteaux et arrosée par une rivière, une femme, un bâton à la main, chasse devant elle deux vaches et des chèvres qui vont entrer dans un bois dont on voit à droite les premiers arbres très élevés. Les derniers rayons du soleil couchant frappent le chemin. A gauche, dans le fond, les ruines d'un ancien monument. Gravé par J. Mathieu dans le *Musée français*. (Filhol, tome VII, pl. 250.)

Hauteur, 52 cent.; largeur, 69 cent.

231. — Le *Gué* (L. V., 117). L'auteur du catalogue de la galerie du Louvre n'a pas remarqué l'identité de ce tableau avec le numéro du *Livre de Vérité* ci-dessus cité. Il a été peint, ainsi que le nº 225, pour M. le duc de Liancourt. Gravé par Haldenvang dans le Musée Royal. (Filhol, tome VII, pl. 496.)

Hauteur, 1 m. 18 cent.; largeur, 1 mètre.

232. — *Entrée d'un port, vue de la mer*. Vers la droite, au premier plan, une barque, conduite par deux hommes et chargée de marchandises, se dirige vers un port à l'entrée duquel un phare est élevé sur un rocher. A gauche, en avant du phare, des matelots transportent un ballot dans une grande barque à l'ancre. On aperçoit, au delà du port, une grande ville dominée par de hautes montagnes qui s'étendent à l'horizon.

Hauteur, 64 cent.; largeur, 1 m. 1 cent.

233. — Le *Siège de la Rochelle*. Au premier plan, à gauche, à quelque distance d'un groupe de grands arbres, trois militaires assis par terre et un debout causent ensemble; celui du milieu a devant lui un papier où se trouve écrit à l'envers : *Claude G...* Plus loin, à droite, quatre cavaliers, deux hommes la tête nue et un homme assis par terre. Dans le fond, des mulets, un chariot chargé de bagages, un camp, la mer couverte de vaisseaux et la ville. Tableau peint sur cuivre, derrière la plaque on trouve une marque ou monogramme dont on ne peut reconnaître les lettres qui le composent.

Hauteur, 28 cent.; largeur, 42 cent.

234. — Le *Pas de Suze forcé par Louis XIII*. A gauche, au pied d'une forteresse située sur un rocher et au bord d'une rivière, des régiments d'infanterie; sur l'autre rive, de

la cavalerie, de l'infanterie, et au milieu des trompettes à cheval sonnant la marche. Au premier plan, vers la droite, un porte-drapeau appuyé contre un tertre où s'élève un grand arbre, et un groupe de militaires. Au milieu, un homme assis, un autre roulant un tambour. Vers la gauche, un soldat tend la main à d'autres soldats qui gravissent un sentier escarpé. Dans le fond, la ville ; à l'horizon, des plaines et des montagnes. Signé : *Claude in Roma 1651*. Peint sur cuivre, gravé derrière la plaque un écusson portant trois harpes et timbré d'un casque de chevalier ; on lit au-dessous : *Petrus Peronus nationis Bergomensis inventor.*

Hauteur, 28 cent.; largeur, 42 cent.

MUSÉE DE GRENOBLE

219. — *Effet de matin.* (L. V., 79.) Pendant du L. V., 89. (Collection de la Couronne d'Angleterre.) Gravé dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, *1881*. (Voir page 82.)

220. — *Port de mer; effet de soleil couchant.* (L. V., 17.) Gravé par Claude à l'eau-forte sous le titre de *Port de mer à la grosse tour*. (R.-D., 13.) Il existe une esquisse de cette composition au musée de Florence, n° 1369.

HOLLANDE

MUSÉE DE LA HAYE

Un paysage. (Dussieux.)
(Voyez Bürger, *Musées de la Hollande*, tome Ier, page 306.)

ITALIE

MUSÉE DE FLORENCE

761. — *Port de mer au soleil couchant.* Marine. (L. V., 28.) Ce tableau est signé et daté; mais l'inscription n'est pas lisible. Gravé par Batelli et Paris, pl. 144. (Galerie de Florence.)

Hauteur, 1 m. 2 cent.; largeur, 1 m. 32 cent.

828. — Un paysage : *Claudio Gelle F. Roma 1672*.

MUSÉE DE NAPLES

Paysage avec la nymphe Égérie. (L. V., 175.) Gravé par Poretta « Volpato direxit », par Le Masquelier (voir la gravure ci-dessus, page 100), et par Duttenhofer. Cité et décrit deux fois par Dussieux qui en fait deux tableaux : le premier, *Diane et ses nymphes* (Galerie du Musée royal), page 445; le second, *Égérie* (Galerie du prince de Salerne), page 446.

Coucher de soleil. Marine.

ROME

ACADÉMIE DE SAINT-LUC

Un Port de mer.

PALAIS BARBERINI

Paysage avec la vue de Castel Gandolfo. (L. V., 35.) Peint sur bois.

88. — Marine avec vue d'un port. Peint sur bois. Ce tableau a beaucoup souffert.

75 et 77. — Marine avec la vue de l'Acqua acetosa et un petit paysage attribué à Claude, mais plus probablement l'œuvre de quelque imitateur.

PALAIS DORIA

Mercure volant les troupeaux d'Admète. (L. V., 92.)

Le *Moulin*. (L. V., 113.) Gravé par Gmelin (1804) et par Vivarès (1766). Un dessin du même sujet, daté de 1647, dans la collection de M. Seymour Haden. Cité et décrit par Dussieux à deux reprises. Cet auteur en fait deux tableaux : le premier, le *Mariage d'Isaac et de Rébecca ;* le second, le *Moulin*, page 471.

Hauteur, 1 m. 25 cent.; largeur, 2 mètres.

Le *Temple d'Apollon dans l'île de Délos.* (L. V., 3.)

Hauteur, 1 m. 25 cent.; largeur, 2 mètres.

Diane chasseresse ou *Céphale et Procris.* (L. V., 163.)

Hauteur, 54 cent.; largeur, 44 cent.

Repos de la Sainte Famille.

Hauteur, 99 cent.; largeur, 22 cent.

PALAIS ROSPIGLIOSI

Templum Veneris. (L. V., 178.) Gravé par Pietro Parboni et par Gmelin en 1805.

PALAIS SCIARRA

Le *Lever du soleil.*

Le *Coucher du soleil.*

MUSÉE DE TURIN

1. — *Effet de matin.* (Reproduction libre du L. V., 101.) Gravé par Tito Boselli. (*Reale Galleria di Torino*, 3. V. Turin.)

Hauteur, 74 cent.; largeur, 1 m. 10 cent.

2. — Le *Coucher du soleil.* Au premier plan, un berger et une bergère qui essayent une flûte. Ils sont assis près d'une rivière qui traverse le paysage de gauche à droite et passe sous un pont au second plan. A gauche, des collines que couronne un château fort; à droite, un grand groupe d'arbres. Gravé par Pietro Bulli. (*Reale Galleria.*)

Hauteur, 74 cent.; largeur, 1 m. 11 cent.

RUSSIE

MUSÉE DE L'ERMITAGE

1428. — Le *Matin :* Jacob, Lia et Rachel. (Voir L. V., 169.) Gravé, ainsi que les trois numéros suivants, par Haldenwang et Schlotterbeck. (Labenski, *Description de l'Ermitage*, 1805.) Lithographié par Dupressoir.

Hauteur, 1 m. 13 cent.; largeur, 1 m. 55 cent.

1429. — Le *Midi*, avec le *Repos de la Sainte Famille.* (Voir L. V., 154.)

Hauteur, 1 m. 13 cent.; largeur, 1 m. 55 cent.

1430. — Le *Soir :* Tobie, assisté de l'ange, retire le fiel du ventre du poisson. (Voir L. V., 160.) Dessins du *British Museum*, F. f., 161.

Hauteur, 1 m. 13 cent.; largeur; 1 m. 56 cent.

1431. — *La Nuit : Lutte de l'Ange avec Jacob.* (Voir L. V., 181.) Dessins du *British Museum*, n° 0.0.8-245; du duc de Devonshire, n° 6; de M. Heseltine, n°s 22 et 26, et de M. Poynter, n° 2. Dessins du Louvre, n° 26697. Réserve.

Hauteur, 1 m. 13 cent ; largeur, 1 m. 73 cent.

Les figures des quatre tableaux sont de Philippe Lauri. La série entière provient de la galerie de Cassel, d'où elle fut enlevée par un officier français; elle passa dans le cabinet de l'impératrice Joséphine à la Malmaison (décrits en place par M. Voïart, dans l'*Éloge de Claude Lorrain*), où ils furent achetés par l'empereur Alexandre en 1815. (Labenski.) J'ai vu, au musée de Mayence, des copies d'après ces tableaux qu'on dit avoir été faites pour l'impératrice. Salle I, n°s 7, 8, 10, 11.

1432. — Le *Golfe de Baies et le Promontoire de Cumes* (avec Apollon et la Sibylle de Cumes). (L. V., 99.) Gravé dans *The Gallery Houghton.* Provient de la collection Houghton. Vendu en 1779.

Hauteur, 1 mètre; largeur, 1 m. 27 cent.

1433. — *Port de mer au soleil levant.* Sur le premier plan, des matelots portent un ballot, un homme pêche à la ligne, d'autres abordent; sur le bord de la mer, à droite, de beaux édifices parmi lesquels deux tours rondes; plus loin une pyramide, et une niche avec une statue; à gauche, une tour près de laquelle se trouvent deux galères, à l'ancre. (Smith, 365.)

Hauteur, 73 cent.; largeur, 98 cent.

1434. — *Site d'Italie.* Au bord d'un étang ombragé, un pâtre parle à deux jeunes filles dont une joue du fifre. Tous trois sont assis sur l'herbe; près d'eux, des bêtes à cornes. A droite, une plaine, traversée par une rivière; au fond, à gauche, un pont en pierre et sur une colline plusieurs fabriques. (Collection Crozat. Cette collection fut achetée par Catherine II.) — (Smith, 302.)

Hauteur, 76 cent.; largeur, 93 cent.

1435. — Vue d'un port de mer. (Figures de Jean Miel.) Une île de l'Archipel éclairée par le soleil couchant. A droite, un portique corinthien et, devant, un vaisseau au pavillon de France; à gauche, un temple antique et des tours fortifiées; à l'horizon, d'autres vaisseaux à l'ancre. Au premier plan, deux Turcs, et, plus loin, un troisième qui parle à un homme pêchant à la ligne.

Hauteur, 1 mètre; largeur, 1 m. 33 cent.

1436. — *Un Port de mer.* A gauche, un palais orné de colonnes corinthiennes. Sous le portique, Ulysse, accompagné de Diomède et d'un autre Grec, est reçu par les filles du roi Lycomède : parmi elles on voit Achille habillé en femme. Au premier plan, deux barques; à droite, un vaisseau de guerre; au fond, plusieurs vaisseaux. (Collection Walpole.) — (Smith, 304.)

Hauteur, 91 cent.; largeur, 1 m. 32 cent.

1437 — *Effet de soleil à travers un brouillard.* Marine. (Figures de Jean Miel.) — (L. V., 5. Gravé par Claude à l'eau-forte (R.-D., 15), et en 1775 par Canot pour Boydell par Drevet, lithographié par Dupressoir. Acheté avec la galerie Houghton en 1779.

Hauteur, 98 cent.; largeur, 1 m. 32 cent.

1438. — *Apollon et Marsyas.* (L. V., 45.) — (Collection Crozat.)

Hauteur, 1 m. 1 cent.; largeur, 1 m. 33 cent.

1439. — Le *Christ et ses deux disciples sur la route d'Emmaüs.* (Figures de Colombel.) Gravé par Labenski, Prestel, Chetzky et Stepan Galaktionow. (Collections Nossé, Hesse-Cassel, imp. Joséphine, emp. Alexandre.)

Hauteur, 1 m. 1 cent.; largeur, 1 m. 35 cent.

SUÈDE

MUSÉE DE STOCKHOLM

Grand paysage, *Vue de Naples.* (Dussieux, *les Artistes français à l'étranger.*)

III

DESSINS DE CLAUDE

CONSERVÉS DANS LES MUSÉES ET DANS LES COLLECTIONS PARTICULIÈRES

ANGLETERRE. — *British Museum.*
Collections particulières : Devonshire, Heseltine, Leighton, Malcolm of Poltalloch, Mitchell, Poynter, Roupell, Salting, Seymour Haden.

ALLEMAGNE. — Dresde, Munich.

AUTRICHE-HONGRIE. — Vienne : Albertine, Cabinet d'Estampes de Pesth.

FRANCE. — Musée du Louvre.
Collections particulières : Dessins exposés en 1874 à l'École des Beaux-Arts.

ITALIE. — Musée de Florence. Cabinet du prince Rospigliosi.

RUSSIE. — Musée de l'Ermitage.

ANGLETERRE

DESSINS DE CLAUDE CONSERVÉS DANS LE CABINET DES ESTAMPES DU « BRITISH MUSEUM[1] »

0.0.6-1. — Croquis d'une figure de femme drapée, d'après l'antique. (A la plume, lavé de bistre.)

Hauteur, 201 millim.; largeur, 95 cent.

0.0.6-2. — *Départ de Pâris pour Troie.* A gauche, le bateau vers lequel Pâris se dirige, suivi de deux compagnons; à droite, sur une hauteur, Œnone se lamentant; elle est entourée de trois femmes; quelques brebis broutent au premier plan. (A la plume, lavé de sépia.) Avec l'inscription : *la partite de Paris Enon tramostite*, et plus loin : *Paris l'inbarc.*

Hauteur, 93 cent.; largeur, 131 millim.

1. L'ensemble de cette collection, apporté de Madrid en Angleterre, par M. Binda, a été acquis au prix de 40,000 francs, par M. Payne Knight, qui a légué les dessins, au nombre de 272, au Cabinet des Estampes. L'administration n'a acheté qu'un seul dessin, le nº 5.9-161. Quant aux neuf dessins portant la marque Ff.; ils ont été légués au Cabinet par M. Falkener. Voir sur ces dessins *Somerset House Gazette*, tome I, page 345; tome II, page 189.

La lettre D placée à la fin d'une description indique les dessins d'une authenticité douteuse.

0.0.6-3. — *Pâris et Œnone.* Deux femmes sont près d'Œnone, qui est assise sous des arbres ; Pâris, debout devant elle, s'appuie sur un bâton ; dans le fond, des montagnes et une rivière. (A la plume, lavé de sépia.) On distingue le commencement d'une inscription : *Enone...*

Hauteur, 93 cent.; largeur, 129 millim.

0.0.6-4. — Croquis très sommaire. Pâris, assis à droite, regarde une femme qui se tient devant lui. (A la plume, lavé de bistre.) Inscription : *Paris et Œnone.*

Hauteur, 94 cent.; largeur, 129 millim.

0.0.6-5. — *Pâris enfant et les paysans du Mont Ida.* (A la plume, lavé de bistre.) Inscriptions : *Alessandre*, et *Paris enfant nouris par le pasteure.*

Hauteur, 94 cent.; largeur, 129 millim.

0.0.6-6. — *Pâris donnant la pomme à Vénus.* Il est assis à terre, à droite, devant lui sont les déesses et des enfants ; à gauche, Mercure s'envolant. (A la plume et lavé de bistre.) Inscription : *Il judis de Paris.*

Hauteur, 90 cent.; largeur, 131 millim.

0.0.6-7. — *Mercure apportant la pomme d'or à Pâris.* Le dieu, qui vient de toucher à terre, offre la pomme à Pâris assis sous des arbres. Un peu plus loin, un troupeau, et, dans le fond, un bateau sur la mer. (A la plume lavé de bistre.) Inscription : *Mercurie colla pomo dora lo donne a Paris.*

Hauteur, 96 cent.; largeur, 131 millim.

0.0.6-8. — La *Fuite d'Hélène.* Croquis très sommaire. A gauche, une barque amarrée près d'un bâtiment. Elle est occupée par un homme ; deux autres hommes et une femme s'en approchent pour s'y embarquer également. Les mots *Paris* et *Elena* sont écrits au-dessous. (A la plume, lavé de bistre.)

Hauteur, 93 cent.; largeur, 123 millim.

0.0.6-9. — La *Mort de Pâris.* Croquis léger. A gauche, Pâris étendu à terre ; Philoctète, debout près de lui, tient un glaive à la main droite. Dans le fond, des bâtiments à peine visibles. (A la plume.) Inscription : *Troie.* et *la mort de Paris par Philogtete.*

Hauteur, 93 cent.; largeur, 125 millim.

0.0.6-10. — Croquis très léger. Vue sur la mer prise d'une hauteur. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 89 cent.; largeur, 118 millim.

0.0.6-11. — Croquis d'un pont. A gauche un groupe d'hommes, dont l'un tire sur un cavalier, s'éloignant vers la gauche. (A la plume, lavé de bistre.) La figure du cavalier au crayon.

Hauteur, 91 cent.; largeur, 124 millim.

0.0.6.-12. — Étude de l'arc de Titus et du Colisée. Dans le fond, des montagnes ; à gauche quelques arbres et deux figures. (A la plume.)

Hauteur, 93 cent.; largeur, 153 millim.

o.o.6-13. — Un édifice en ruine, près de Rome. Au premier plan, un berger avec son troupeau; à gauche, le tronc d'un grand arbre; dans le fond, des montagnes. (A la plume, lavé d'encre de Chine, de vert et de sépia.)

Hauteur, 114 millim.; largeur, 173 millim.

o.o.6-14. — Deux croquis de bâtiments pris sur des hauteurs près de Rome, l'un à la plume, lavé de sépia; l'autre à la plume et au crayon noir.

Hauteur, 83 cent.; largeur, 115 millim.

o.o.6-15. — Deux croquis de montagnes dominant des villages situés dans la plaine. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 85 cent.; largeur, 119 millim.

o.o.6-16. — Paysage en hauteur. Groupe d'arbres presque sans feuilles. Des montagnes dans le fond, et une figure de femme au premier plan. (Au crayon noir, lavé de sépia, sur papier jaune.)

Hauteur, 256 millim.; largeur, 188 millim.

o.o.6-17. — Vue du jardin d'une villa, avec deux hommes qui travaillent. A droite, une hauteur boisée ; à gauche, derrière une colonne et les débris d'un mur, de grands arbres. (A la plume et à la sépia.)

Hauteur, 92 cent.; largeur, 121 millim.

o.o.6-18. — Étude d'un couvent situé sur une petite hauteur au bord du Tibre. (A la plume et à la sépia.) Ce dessin a servi pour le bâtiment de droite dans le numéro 189. (L. V.)

Hauteur, 90 cent.; largeur, 125 millim.

o.o.6-19. — Croquis. Groupe d'arbres à droite. (A la sépia.)

Hauteur, 123 millim.; largeur, 91 millim.

o.o.6-20. — Croquis. A droite et à gauche, des troncs d'arbres. (A la plume et à la sépia.)

Hauteur, 123 millim.; largeur, 91 millim.

o.o.6-21. — Croquis. A droite, un groupe de pins sur une hauteur. (Crayon noir, lavé de sépia.)

Hauteur, 124 millim.; largeur, 90 millim.

o.o.6-22. — Croquis. Pins et peupliers. (A la sépia.)

Hauteur, 124 millim.; largeur, 89 millim.

o.o.6-23. — Croquis. Fouilles auprès d'un bâtiment en ruine. (A la sépia.)

Hauteur, 123 millim.; largeur, 89 millim.

o.o.6-24. — Croquis d'une tour crénelée en ruine. (Lavé de sépia.)

Hauteur, 124 millim.; largeur, 92 millim.

o.o.6-25. — Arc en ruine, sur une hauteur ; à gauche, une figure. (A la sépia.)

Hauteur, 292 millim.; largeur, 18 millim.

0.0.6-26. — Croquis d'un grand bâtiment en ruine, situé à gauche. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 124 millim.; largeur, 93 millim.

0.0.6-27. — Dessin d'une tour ronde à droite, entourée d'arbres et de bâtiments plus petits; au fond, une tour carrée. (A la plume, lavé de bistre.)

Hauteur, 119 millim.; largeur, 92 millim.

0.0.6-28. — Paysage. A droite, un mur et du feuillage ; au premier plan, deux personnages, et, dans le fond, un troupeau. (A la sépia.)

Hauteur, 119 millim.; largeur, 90 millim.

0.0.6-29. — Paysage. A droite, un arbre ; au second plan, un château avec une tour carrée, et, dans le lointain, une montagne élevée. (A la plume, lavé de bistre.) Étude gravée par Claude avec addition de deux figures. (R. D., 25.)

Hauteur, 124 millim.; largeur, 90 millim.

0.0.6-30. — Étude d'arbres. Celui de droite est brisé et n'a de feuilles que sur une seule branche. (Légèrement lavé de sépia.) Reproduit par Lewis, P. 3. Frontispice.

Hauteur, 124 millim.; largeur, 92 millim.

0.0.6-31. — Étude faite sous un portique. A gauche, une fontaine et un palmier ; dans le fond, de l'eau et des montagnes. (A la plume, lavé de sépia.) Reproduit par Lewis.

Hauteur, 157 millim.; largeur, 138 millim.

0.0.6-32. — Voûte et corridors dans le Colisée. (Au bistre.)

Hauteur, 170 millim.; largeur, 117 millim.

0.0.6-33. — Le *Ponte Milvio.* (A la plume, lavé de sépia.) Dessin très délicat, mais tellement décoloré que les détails ne sont conservés que par le trait de la plume.

Hauteur, 100 millim.; largeur, 258 millim.

0.0.6-34. — Étude d'après nature, peu poussée. Sur la lisière d'une forêt au bord de l'eau, à droite, le tronc d'un arbre. (Au crayon noir, lavé de bistre.) Reproduit par Earlom, V. 3, nº 32.

Hauteur, 195 millim.; largeur, 275 millim.

0.0.6-35. — Croquis de deux bœufs, dont l'un sur une hauteur à droite ; dans le fond, à gauche, un arbre. (Lavé de sépia.)

Hauteur, 154 millim.; largeur, 236 millim.

0.0.6-36. — Paysage. Dans le fond, à gauche, des montagnes ; à droite, un homme sous un arbre dont les branches touffues se portent vers le centre. (Au crayon noir, lavé de sépia.) Signé : *Claudio Gillee.*

Hauteur, 188 millim.; largeur, 273 millim.

0.0.6-37. — Étude. Un bassin plein d'eau entouré de pics volcaniques; au bord de l'eau, quelques maisonnettes. (Au crayon noir et à la sépia.)

Hauteur, 92 cent.; largeur, 149 millim.

0.0.6-38. — Étude de deux barques. Dans le fond, de l'eau et des montagnes. (Au crayon noir et à la sépia.)

Hauteur, 100 millim.; largeur; 145 millim.

0.0.6-39. — Vue prise au bord d'une rivière; près de la rive gauche un grand bateau, attaché à un autre qui le précède; sur le côté opposé, des bâtiments; près du bord, une petite barque. (A la plume et au bistre sur papier gris.)

Hauteur, 67 millim.; largeur, 200 millim.

0.0.6-40. — Étude de quatre mulets, dont l'un se trouve à droite. (Au crayon noir, lavé de sépia.) Reproduit par Lewis, P. 3, nº 8.

Hauteur, 143 millim.; largeur, 257 millim.

0.0.6-41. — Vue d'un port de mer. A droite et au centre, plusieurs bateaux amarrés au quai; dans le fond, une hauteur couronnée de bâtiments; à gauche, un bâtiment avec un escalier conduisant au bord de l'eau. (A la plume, lavé de sépia.) Reproduit par Earlom, V. 3, nº 30.

Hauteur, 115 millim.; largeur, 175 millim.

0.0.6-42. — *Ulysse découvert par sa nourrice.* Le héros grec est assis sur une pierre à gauche; la nourrice agenouillée vers la droite. Entre eux, un panier. (A la plume, lavé de sépia.) Reproduit par Lewis, P. 3, nº 5.

Hauteur, 115 millim.; largeur, 178 millim.

0.0.6-43. — Paysage. A droite et à gauche, des arbres; au milieu, deux femmes, dont l'une porte un panier sur sa tête. (A la plume, lavé de bistre.)

Hauteur, 129 millim.; largeur, 188 millim.

0.0.6-44. — Étude d'un ravin boisé. (Au crayon noir, lavé de sépia.)

Hauteur, 204 millim.; largeur, 306 millim.

0.0.6-45. — Croquis d'après nature. A droite, de grands arbres; à gauche, un château, et deux petites figures. (Au crayon noir, lavé de sépia.) Inscription : *Faict a foro di Roma.*

Hauteur, 222 millim.; largeur, 311 millim.

0.0.6-46. — Paysage. Une rivière, et de l'autre côté une église, construite sur un rocher élevé et entouré d'arbres. (Au crayon noir, légèrement lavé de sépia.) Reproduit par Lewis, Frontispice, P. 3.

Hauteur, 112 millim.; largeur, 174 millim.

0.0.6-46 *bis.* — Vue prise au bord d'une rivière. A gauche, plusieurs personnages, entre autres un cavalier et deux hommes avec un petit bateau. A droite, un autre bateau et plus loin, sur la rive, un édifice à tours. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 111 millim.; largeur, 184 millim.

0.0.6-47. — Croquis très léger : une hauteur près d'une rivière couronnée de quelques bâtiments au second plan ; à gauche, une tour et des murs fortifiés. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 149 millim.; largeur, 204 millim.

0.0.6-48. — Croquis léger d'un grand arbre. Inscription : *fait à Roma.* (Au crayon noir.)

Hauteur, 215 millim.; largeur, 273 millim.

0.0.6-49. — Paysage. Au premier plan, une chute d'eau ; à gauche, un château ruiné situé sur la hauteur ; à droite, près d'un temple, dans la plaine une grande croix. Au centre, deux personnages au pied d'une colline. (A la plume, lavé de bistre.)

Hauteur, 166 millim.; largeur, 232 millim.

0.0.6-50. — Croquis d'un arbre. Au premier plan, à droite, deux figures ; dans le fond, de l'eau et des montagnes. (A la plume, lavé d'encre de Chine.)

Hauteur, 119 millim.; largeur, 179 millim.

0.0.6-51. — Paysage, traversé au centre par une rivière qui forme deux cascades : à droite et à gauche, de grands arbres et sur le rivage opposé la pyramide de Cestius avec d'autres édifices. Au premier plan, trois hommes dont l'un est debout, appuyé sur un bâton, et deux autres couchés à terre, un quatrième s'approche d'eux en bateau. (A la plume et au bistre avec des rehauts blancs, sur papier jaunâtre.) Reproduit par Earlom, n° 4.

Hauteur, 213 millim.; largeur, 284 millim.

0.0.6-52. — Paysage. A gauche, Mercure et Argus ; au centre, Io en vache avec trois autres vaches ; à droite, au-dessus des arbres, dans le fond, un château aux murs crénelés. (A la plume, lavé de sépia.) Reproduit par Earlom, V. 3, n° 37.

Hauteur, 226 millim.; largeur, 359 millim.

0.0.6-53. — Paysage. Un groupe de pâtres et de bergères ; devant eux deux béliers luttant ensemble ; un troisième bélier est couché derrière ; dans le fond, une chaîne de collines boisées. (Au crayon noir.) Reproduit par Lewis, P. 4, n° 22.

Hauteur, 214 millim.; largeur, 315 millim.

0.0.6-54. — Le *Palais des Césars sur le Palatin.* (Crayon noir avec rehauts blancs.) Reproduit par Lewis, P. 3, n° 15. (Voir Dessins du musée de Pesth.)

Hauteur, 202 millim.; largeur, 270 millim.

0.0.6-55. — Paysage. Au centre, une rivière ; sur la rive gauche, un grand arbre et, tout près, un bateau. Sur la rive droite, un édifice soutenu par de hautes colonnes, puis quelques arbres ; un peu plus loin, un chemin qui aboutit à un pont. Plusieurs personnes traversent le pont, deux bateaux sont près du bord ; dans le fond, on aperçoit d'autres bâtiments. Au premier plan, trois bergers et un troupeau de chèvres. (A la plume.)

Hauteur, 200 millim.; largeur, 271 millim.

0.0.6-56. — Paysage traversé par une rivière. A gauche, des arbres ; sur le bord opposé, un château ; dans le fond, à gauche, à travers les arbres, un autre édifice. (Au crayon noir, exécution très sommaire.) Cf. L. V., 147.

Hauteur, 176 millim.; largeur, 256 millim.

0.0.6-57. — Les *Cyclopes*. Au centre de la caverne, un homme assis sur un rocher élevé dirige les opérations de trois autres qui travaillent auprès d'une forge, un quatrième s'approche d'eux ; plus loin, par une ouverture pratiquée sur le même côté, on voit plusieurs autres personnages. (A la plume et au bistre, avec rehauts blancs.) Reproduit par Earlom, V. 3, nº 7.

Hauteur, 111 millim.; largeur, 176 millim.

0.0.6-58. — Paysage. Dans le fond, des montagnes et des arbres; au premier plan, les murs d'une villa ; à gauche, un homme, debout près d'un arbre, étend son bras comme pour montrer quelque chose au loin. (A la plume et au bistre.) Reproduit par Lewis, P. 3, nº 11.

Hauteur, 111 millim.; largeur, 308 millim.

0.0.6-59. — Paysage. A droite et à gauche, des hauteurs boisées; au premier plan, un homme gravissant une route. (A la plume, lavé de bistre.)

Hauteur. 201 millim.; largeur, 259 millim.

0.0.6-60. — Paysage. Dans le fond, une haute montagne ; au premier plan, de l'eau ; à travers les arbustes qui poussent sur le bord, on aperçoit la proue d'un bateau ; à droite, des arbres et trois personnages qui s'avancent vers les deux bœufs placés à gauche. Au second plan, un port et, plus loin, au pied de la montagnes, une tente. (Croquis léger au crayon noir.)

Hauteur, 203 millim.; largeur, 308 millim.

0.0.6-61. — *Didon*, *accompagnée de sa sœur Anna*, *regarde le départ d'Énée*. Les deux sœurs se tiennent sur la plage ; à droite, le vaisseau portant Énée et ses compagnons ; à gauche, un bateau plus petit escorte le premier. (A la plume, lavé de bistre, avec rehauts blancs.) Reproduit par Earlom, V. 3, nº 29.

Hauteur, 102 millim.; largeur, 197 millim.

0.0.6-62. — Paysage. A droite, une pièce d'eau, dans le fond, des rochers élevés couverts d'arbres; dans le coin opposé un homme armé d'une arquebuse s'agenouille pour viser. (A la plume, lavé de sépia.) Reproduit par Earlom, V. 3, nº 26.

Hauteur, 143 millim.; largeur, 206 millim.

0.0.6-63. — Le *Campo Vaccino*. Ce dessin est identique au nº 10 du *Livre de Vérité*. (A la plume et au bistre.) Cf. R.-D., 23.

Hauteur, 181 millim.; largeur, 247 millim.

0.0.6-64. — Le *Ponte Molle*. A droite et au centre, des arbres ; dans le fond, sur l'eau, un petit bateau. (A la plume, lavé de bistre, avec des rehauts blancs.) Signé : *Claudio fecit*.

Hauteur, 106 millim.; largeur, 177 millim.

0.0.6-65. — Paysage. A gauche, des arbres ; à droite, le soleil ; au premier plan, plusieurs personnages : le tout vu à travers la brume. (A la plume, lavé de bistre.)

Hauteur, 186 millim.; largeur, 254 millim.

0.0.6-66. — Un pâtre, assis sous les arbres, regarde une vache et une chèvre qui broutent à droite. (Au crayon rouge et noir, lavé de bistre.) Reproduit par Lewis, P. 4, n° 8.

Hauteur, 268 millim.; largeur, 192 millim.

0.0.6-67. — *L'Arc de Titus*. Sur une pierre on lit : *Senatus populusque Romanus Divo Tito Divi Vespasiani. P. Vespasiano Augusto.* (A la plume et à l'aquarelle.) Voir la gravure de la page 153. Reproduit par Braun.

Hauteur, 205 millim.; largeur, 152 millim.

0.0.6-68. — Paysage. A droite, un édifice entouré d'arbres ; au premier plan, un homme couché à terre. (A la plume, lavé de sépia.) Reproduit par Earlom, V. 3, n° 25.

Hauteur, 115 millim.; largeur, 177 millim.

0.0.6-69. — Paysage au bord d'une rivière. A gauche, un grand arbre ; à droite, un petit bâtiment et dans le fond une colline ; au premier plan, un homme dans un bateau. (Au crayon noir, lavé de sépia.) Signé : *Claudio fecit*. Reproduit par Lewis, P. 4, n° 17.

Hauteur, 213 millim.; largeur, 308 millim.

0.0.6-70. — Paysage. Léger croquis représentant des arbres, avec de l'eau et des collines dans le fond ; au premier plan, un saule coupé. (Au crayon noir, lavé de bistre sur papier gris.)

Hauteur, 193 millim.; largeur, 313 millim.

0.0.6-71. — Étude. Coin d'une rivière fermée par des rochers élevés ; au premier plan, des plantes aquatiques. (A la sépia sur papier gris, avec des rehauts blancs.)

Hauteur, 238 millim.; largeur, 396 millim.

0.0.6-72. — Paysage au bord de l'Anio. A droite et au centre, de grands arbres sur un terrain montueux ; à gauche, la rivière et des collines ; au premier plan, deux hommes assis, dont l'un est occupé à dessiner ; une femme montée sur un mulet s'approche d'eux. Inscription : *Strada di Tivoli a Sobiacho l'anno 1642. Claudio fecit.* (A la plume, lavé de bistre.)

Hauteur, 214 millim.; largeur, 313 millim.

0.0.6-73. — Le lit d'une rivière. Croquis léger. Des deux côtés, des rochers élevés ; les branches d'un arbre mort s'étendent à travers le premier plan, de droite à gauche. (Lavé à la sépia.)

Hauteur, 216 millim.; largeur, 314 millim.

0.0.6-74. — La *Grotte de Neptune à Tivoli*. Étude faite à l'intérieur de la grotte ; au centre du premier plan, un homme. (Au crayon noir, lavé de bistre.)

Hauteur, 269 millim.; largeur, 201 millim.

0.0.6-75. — *Intérieur de la grotte de Neptune.* Par l'ouverture on aperçoit le Temple de la Sibylle sur les rochers opposés ; au premier plan, deux hommes, dont l'un est assis. (Au crayon noir, sur papier jaunâtre.)

Hauteur, 307 millim.; largeur, 213 millim.

0.0.6-76. — Le lit d'une rivière, avec une cascade qui tombe sur les rochers fermant tout le second plan. (Lavé à la sépia, avec des rehauts blancs.) Reproduit par Earlom, V. 3, nº 5.

Hauteur, 206 millim.; largeur, 295 millim.

0.0.6-77. — *Vue de Tivoli.* Collines surmontées vers le centre par la ville; au premier plan, à droite, un homme qui se promène. (A l'ocre rouge, à la plume, lavé de bistre.) Provient de la collection de lord Somers. Un dessin pareil a été reproduit par Earlom, V. 3, nº 49.

Hauteur, 215 millim.; largeur, 215 millim.

0.0.6-78. — Le *Fort de Tivoli.* A droite, des arbres ; à gauche, dans la plaine que domine la forteresse, d'autres groupes d'arbres. Inscription : *Fortezza di Tivoli.* (A la plume sur papier gris.)

Hauteur, 219 millim.; largeur, 318 millim.

0.0.6-79. — Croquis d'un arbre déraciné par une inondation. A gauche, trois femmes ; dans le fond, sur une hauteur, un château légèrement indiqué. A la plume, lavé d'encre de Chine, sur papier.) Inscription : *Fait à Tivoli.* Reproduit par Lewis, P. 3, nº 25.

Hauteur, 218 millim.; largeur, 317 millim.

0.0.6-80. — *Vue de Tivoli prise dans le voisinage du temple.* A gauche, le château ; à droite et au centre, des terrains montueux ; sur une route, trois personnes, dont une montée sur un mulet. (A la plume et au bistre.) Très beau dessin d'une facture simple et large. Reproduit par Lewis, P. 4, nº 25. (Voir la gravure ci-dessus, page 143.)

Hauteur, 215 millim.; largeur, 310 millim.

0.0.6-81. — Paysage. A gauche, deux arbres dont les troncs se croisent. A droite, encastrée dans le mur d'un bâtiment moderne, une colonne corinthienne ; au-dessus du mur qui se continue vers le centre, de hauts pins ; à droite, une seconde colonne brisée. (Au crayon noir, partiellement lavé de bistre.) Reproduit par Lewis, nº 10.

Hauteur, 218 millim.; largeur, 295 millim.

0.0.6-82. — Étude de quatre plantes à larges feuilles. (Au crayon noir et blanc sur papier verdâtre.) Voyez ci-dessus, page 147.

Hauteur, 189 millim.; largeur, 256 millim.

0.0.6-83. — Au premier plan, étude de plantes; dans le fond, deux figures; à droite, un arbre. (Au crayon noir et blanc sur papier gris bleu.) Lewis, P. 3, nº 6.

Hauteur, 237 millim.; largeur, 237 millim.

0.0.6-84. — Paysage. A gauche, deux personnages assis sur un banc de gazon sous un arbre élevé; un troisième personnage traverse la route de droite à gauche; au centre, des maisons entourées d'arbres. (A la plume, lavé de bistre.)

Hauteur, 181 millim.; largeur, 247 millim.

0.0.6-85. — Paysage. Des arbres au centre et à gauche, sur un terrain montueux; à droite, le tronc d'un autre arbre. Deux personnages sur une route prenant naissance à gauche. (A la plume, lavé de sépia.) Signé : *Claudio fecit*. Earlom, V. 3, n° 1.

Hauteur, 94 cent.; largeur, 139 millim.

0.0.6-86. — La *Madeleine*. Elle est assise, les jambes nues, les mains jointes, les coudes posés sur ses genoux. Elle se penche vers la droite et des yeux semble chercher quelque chose. Une auréole entoure sa tête; à gauche, une tête de mort et un livre. Au centre, un arbre, et, à droite, des rochers. (Crayon blanc et noir sur papier gris.) Ce dessin, qui a été reproduit par Earlom (n° 28), paraît être une première étude pour le tableau du Musée de Madrid, n° 1049.

Hauteur, 204 millim.; largeur, 300 millim.

0.0.6-87. — Paysage. Croquis sommaire : à droite, une colline, et de l'eau ; au premier plan et sur la rive gauche, un groupe d'arbres. (Au crayon noir et à la sépia.)

Hauteur, 180 millim.; largeur, 250 millim.

0.0.6-88. — *Vue de la campagne de Rome*, avec la Voie Latine, bordée d'oliviers. Au premier plan, à droite, deux hommes, dont l'un couché, l'autre debout; au second plan, un temple et des arbres, et, dans le fond, une forêt et des collines. (Au crayon noir, lavé de sépia.)

Hauteur, 191 millim.; largeur, 254 millim.

0.0.6-89. — Paysage. Au centre du premier plan, une figure assise, et deux chèvres se dirigeant vers une flaque d'eau; à droite et au centre, de grands arbres et au fond, à gauche, de l'eau et des montagnes. (A la plume, lavé de sépia.) Cf. *le Chevrier*. R.-D., 19. Dessin très sommaire, avec trois couches de couleur arrêtées nettement par le trait de la plume.

Hauteur, 169 millim.; largeur, 232 millim.

0.0.6-90. — La *Fontaine d'Égérie*. C'est la grotte de Capena, sous le mont Aventin. Par l'ouverture pratiquée à droite, on aperçoit la fontaine; près d'elle se trouve une grande pierre posée sur des colonnes brisées qui forment une table, et au-dessus, une statue sans tête. Un mur percé de trois fenêtres traverse le premier plan. (Au crayon noir et à la sanguine.) Dessin non authentique. Lewis, P. 4, n° 26.

Hauteur, 214 millim.; largeur, 305 millim.

0.0 6-91. — Paysage. Les bords boisés de la rivière la Valchetta. Au premier plan, un troupeau; à droite, deux figures couchées; dans le fond, des montagnes couronnées, à droite, de quelques bâtiments. (A la plume, lavé de sépia.) Sur le

revers : *la Crescenzia.* (Voir les numéros 0.0.7-242 et 243 et le dessin du Louvre, n° 26-695.)

Hauteur, 195 millim.; largeur, 312 millim.

0.0.6-92. — Paysage. Au premier plan, un pont jeté sur une rivière; au second plan, un troupeau: deux hommes se tiennent sur le bord, à gauche. Dans le fond, des collines, un grand arbre et plusieurs autres de petite dimension à gauche. (A la plume.) Earlom, V. 3, n° 11. Voir aussi ci-dessus, page 79.

Hauteur, 191 millim.; largeur, 255 millim.

0.0.6-93. — Un homme assis au bord d'un chemin, reposant une main sur son genou gauche et tenant de l'autre un bâton. Sur une colline, à droite, un château. (A la plume, lavé de sépia et d'encre de Chine.) Ce dessin a été reproduit par Earlom, n° 18. Il provient de la collection de Sir Joshua Reynolds.

Hauteur, 200 millim.; largeur, 259 millim.

0.0.6-94. — Paysage, avec la Madeleine adorant la croix. La sainte est à genoux auprès d'une grande pierre; devant elle une tête de mort et un crucifix placé dans la cavité d'une pierre. (A la plume, lavé à la sépia avec des rehauts blancs.) A droite l'inscription : *Il vanno de la cornice.* Cf. 0.0.6-86. Nous avons affaire à une esquisse du tableau de Madrid, n° 1049; elle a été mise au carreau. Lewis, P. 2, n° 3. Voir aussi Dessins de l'Albertine, n° 260.

Hauteur, 193 millim.; largeur, 160 millim.

0.0.6-95. — L'*Adoration du Veau d'or.* (A la plume et au bistre.) C'est le dessin reproduit dans notre texte, page 73. Voir aussi L. V., 129 et 148, et Dessins du Musée du Louvre, n° 9. Lewis, P. 3, n° 16.

Hauteur, 201 millim.; largeur, 270 millim.

0.0.6-96. — L'*Adoration du Veau d'or.* Étude pour le même sujet que le numéro précédent. L'auteur a ajouté plusieurs détails qui se retrouvent dans les dessins terminés du *Livre de Vérité* et dans le n° 9 des dessins du musée du Louvre. Au premier plan, un homme assis, avec un chien et deux grands vases à ses côtés; cet homme manque dans le n° 0.0.6-95. (Au crayon noir.)

Hauteur, 353 millim.; largeur, 465 millim.

0.0.6-97. — Un palais avec une vue sur le Tibre, à Rome. A droite, deux hommes près de la façade. (A la plume.) Au revers, croquis de paysage avec trois personnages qui s'avancent vers le premier plan; dans le fond, un château et la mer. (Le Christ allant à Emmaüs?) — (A la plume, lavé de bistre.)

Hauteur, 224 millim.; largeur, 328 millim.

0.0.6-98. — Paysage avec des arbres à droite et à gauche; dans le fond, une montagne avec une chute d'eau. (A la mine de plomb, lavé de bistre.) Lewis, P. 4, n° 19.

Hauteur, 252 millim.; largeur, 390 millim.

0.0.6-99. — Un vaisseau, dont les trois mâts sont ornés de banderoles, lutte contre l'orage. (A la plume, lavé de bistre.) Signé : *Claudio fecit*. Au revers, deux croquis à la plume représentant l'un une forteresse et l'autre une petite barque auprès de bâtiments alignés sur le bord de la mer. (*Lazaret de Civita Vecchia?*) Lewis, P. 4, n° 5.

Hauteur, 268 millim.; largeur, 219 millim.

0.0.6-100. — Deux bateaux, à droite, avec un personnage assis. Au premier plan, à gauche, une petite barque; une seconde encore plus petite est attachée à l'un des bateaux. (A la plume et à la mine de plomb, lavé de bistre et d'encre de Chine.) Lewis, P. 4, n° 3.

Hauteur, 236 millim.; largeur, 175 millim.

0.0.6-101. — Croquis d'un groupe d'arbres sur le bord d'une route. (A la plume, lavé de bistre.) — (Collection de lord John Somers.)

Hauteur, 192 millim.; largeur, 259 millim.

0.0.6-102. — Croquis d'un rocher au bord de la mer. (Lavé de bistre.) Ce rocher a été introduit dans le n° 271-13 des Dessins de l'Albertine. (Collection de lord John Somers.)

Hauteur, 193 millim.; largeur, 264 millim.

0.0.6-103. — Étude d'un groupe d'arbres près d'un lac. A droite, sur un chemin, sous les arbres, plusieurs personnages allant et venant; à gauche, un homme s'approchant de l'eau. Au second plan, un château, le fond à peine perceptible. Ce dessin a été rogné sur les angles supérieurs. (A la mine de plomb, lavé de sépia.)

Hauteur, 192 millim.; largeur, 254 millim.

0.0.6-104. — Au premier plan, la fontaine d'un palais; à gauche, une statue colossale de l'Abondance ; dans le fond, les marches d'un escalier conduisant au palais. (A la plume, lavé de bistre.) Au revers, des études d'après des vaches. (A la plume, lavé de bistre.) Lewis, P. 2, n° 19.

Hauteur, 204 millim.; largeur, 267 millim.

0.0.6-105. — *Jonas et la Baleine*. Au premier plan, le prophète à genoux sur un rocher, les mains croisées sur sa poitrine, les yeux tournés vers un objet qui lui apparaît dans le ciel. Sur un autre rocher en pleine mer, un château, et à droite, au premier plan, la baleine. (Au crayon noir, lavé à l'encre de Chine.) Ce dessin est probablement une première pensée du sujet traité dans le n° 200 du *Livre de Vérité*. Lewis, P. 3, n° 17.

Hauteur, 173 millim.; largeur, 236 millim.

0.0.6-106. — Paysage. Une rivière descend du centre vers la gauche. Au premier plan, à droite, un arbre; au second plan, des montagnes et des bâtiments près du bord de l'eau. (A la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine.) Au revers, études d'un vase et d'autres fragments de sculpture. (A la plume, avec l'inscription : *Dis manibus sacris*.)

Hauteur, 179 millim.; largeur, 259 millim.

0.0.6-107. — Paysage. Un terrain montagneux et boisé; au fond, des bâtiments crénelés paraissent à travers les arbres; deux personnages s'avancent sur un chemin qui mène au bord de l'eau, où deux bateaux sont amarrés; un troisième est assis au premier plan, auprès d'un autre bateau. (Au crayon noir.) Lewis, P. 4, n° 7.

Hauteur, 295 millim.; largeur, 207 millim.

0.0.6-108. — Paysage. Chemin traversant un bouquet d'arbres. Sur ce chemin un personnage; deux autres à droite. (A la plume, lavé de bistre.)

Hauteur, 305 millim.; largeur, 217 millim.

0.0.6-109. — Croquis d'arbres près d'une petite source. (Au crayon noir, lavé de sépia.) Lewis, P. 4, n° 11.

Hauteur, 251 millim.; largeur, 190 millim.

0.0.6-110. — Paysage. A gauche, deux personnages assis sous un grand arbre; à droite et au centre, un troupeau de bœufs et de chèvres qui broutent et, dans l'angle de droite, de grandes feuilles. (A la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine.) Lewis, P. 4, n° 4.

Hauteur, 246 millim.; largeur, 178 millim.

0.0.6-111. — Sur le premier plan, au centre, un groupe d'arbres; à gauche, une montagne avec une grande villa; à droite, un pont légèrement indiqué. (Au crayon noir, lavé de sépia.) Lewis, P. 2, n° 17.

Hauteur, 216 millim.; largeur, 306 millim.

0.0.6-112. — Étude d'une clairière dans une forêt. (A la plume, lavé de bistre avec des rehauts blancs.)

Hauteur, 206 millim.; largeur, 308 millim.

0.0.6-113. — Une grande plaine entourée de montagnes volcaniques; sur le premier plan, trois personnages, dont deux se dirigent vers la gauche et le troisième vers la droite. Sur la hauteur, à gauche, une villa et, à droite, un grand arbre. (A la plume, lavé d'encre de Chine et d'ocre rouge.)

Hauteur, 230 millim.; largeur, 326 millim.

0.0.6-114. — Des arbres sur une hauteur; au premier plan, un personnage allant de droite à gauche. (Lavé d'ocre rouge mélangée de bistre.) Très beau dessin, très largement traité.

Hauteur, 217 millim.; largeur, 320 millim.

0.0.6-115. — Paysage avec une rivière. Au premier plan, à droite, deux personnages; deux autres occupent un des deux bateaux près du bord; sur la rive opposée, deux peupliers près d'une tour ronde. (Au crayon noir, lavé de sépia.) Lewis, P. 3, n° 21.

Hauteur, 176 millim.; largeur, 251 millim.

0.0.6-116. — Paysage. Dans le fond, un lac; à gauche, des arbres; à droite, deux personnages, l'un debout, l'autre assis sous un arbre élancé. (Au crayon noir, lavé de sépia.) Étude qui a servi pour le n° 180 du *Livre de Vérité*. Lewis, P. 1, n° 5.

Hauteur, 184 millim.; largeur, 251 millim.

0.0.6-117. — Croquis léger d'un paysage avec des montagnes et de l'eau dans le fond ; à gauche, de grands arbres ; sur les terrains du premier plan, quelques personnages. (A la plume et à l'encre de Chine.) Lewis, P. 3, nº 22.

Hauteur, 180 millim.; largeur, 272 millim.

0.0.6-118. — Vue d'une hauteur ; à gauche, un pâtre appuyé contre un arbre regarde paître deux chèvres ; dans le fond, de l'eau et des montagnes. (Le premier plan à la plume ; le fond au crayon noir.) Lewis, P. 2, nº 4.

Hauteur, 167 millim.; largeur, 244 millim.

0.0.6-119. — Croquis léger de la lisière d'un bois ; dans le fond, deux peupliers. (Lavé à la sépia.)

Hauteur, 205 millim.; largeur, 272 millim.

0.0.6-120. — Étude pour un paysage au bord de la mer. Au premier plan, Mercure avec deux femmes ; un dieu marin est couché à terre auprès d'elles ; deux autres personnages se dirigent vers le temple corinthien situé à gauche ; au second plan et à droite, plusieurs bateaux ; la vue sur la mer est fermée par des montagnes. (A la plume et au bistre avec des rehauts blancs, sur papier jaune.) Étude pour le nº 70 du *Livre de Vérité*.

Hauteur, 203 millim ; largeur, 268 millim.

0.0.6-121. — Paysage. Un bois, au bord d'une rivière ; deux personnages sur la route, à droite. (A la plume et à l'encre de Chine.) Attribué à Claude.

Hauteur, 183 millim.; largeur, 288 millim.

0.0.6-122. — Étude aux environs de Rome. De droite à gauche, un terrain montagneux et boisé ; au-dessus des arbres, du centre on voit la coupole de Saint-Pierre et d'autres bâtiments dans la plaine à gauche. Au premier plan, les ruines d'un mur ; un homme à droite. (A la plume, lavé de sépia.) Au revers, un croquis à la plume représentant l'*Enlèvement de Déjanire*. Lewis, P. 3, nº 23.

Hauteur, 198 millim.; largeur, 272 millim.

0.0.6-123. — Paysage. A gauche, un berger assis gardant ses brebis ; au centre, un groupe d'arbres ; plus loin, sur l'eau, un bateau occupé par plusieurs personnes. (A gauche, une hauteur que couronne une tour crénelée. (A la plume, lavé de sépia.) Au revers, se trouvent des études pour la figure du roi, dans le tableau de *Sinon devant Priam*. L. V., 145. Lewis, P. 1, nº 8.

Hauteur, 198 millim.; largeur, 252 millim.

0.0.6-124. — Vue d'un lac. Au premier plan, à droite, un homme debout au bord de l'eau, des pâtres et leurs troupeaux sur le chemin près du lac et, dans le fond, au sommet d'une colline, un château. (A la plume, lavé de bistre.) Au revers, croquis d'une femme, à la sanguine.

Hauteur, 197 millim.; largeur, 270 millim.

0.0.6-125. — Croquis d'un vaste édifice; des montagnes dans le fond. (A la plume, lavé de bistre.) Lewis : Frontispice, P. 2.

Hauteur, 140 millim.; largeur, 276 millim.

0.0.6-126. — Paysage. (A la plume, lavé de bistre.) Reproduit par Earlom, n° 22, par Braun et dans notre texte. Voir ci-dessus, page 117.

Hauteur, 194 millim.; largeur, 252 millim.

0.0.6-127. — Paysage montagneux; des arbres au pied des collines du second plan ainsi qu'à droite et à gauche. Au premier plan, un homme assis, le dos tourné au spectateur. (A la plume, lavé de bistre.)

Hauteur, 197 millim.; largeur, 266 millim.

0.0.6-128. — Croquis d'une ferme. Au premier plan, un homme se dirigeant vers la gauche, une femme se dirigeant vers la droite, puis, des chèvres. A gauche, dans le fond, une montagne, et, à droite, un grand arbre. (A la plume, lavé de bistre.)

Hauteur, 201 millim.; largeur, 266 millim.

0.0.6-129. — Paysage. A gauche, un jeune homme, portant une bannière, s'avance entre deux anges; derrière eux, un pont, et, à gauche, au second plan, une ville. Dans le fond, des collines; à gauche, de beaux arbres; de l'autre côté de l'eau, à droite, un château entouré d'arbres. (A la plume, lavé de sépia.) Earlom, V. 3, n° 19.

Hauteur, 199 millim.; largeur, 288 millim.

0.0.6-130. — Étude de paysage. A droite, sur le premier plan, un homme, assis ; au centre, un pont de bois et des chèvres; sur la rive opposée, au second plan, un troupeau près de l'eau. A gauche, des arbres et un homme qui suit la route. (A la plume, lavé de bistre.) Étude du même site que le n° 0.0.6-92. Voir ci-dessus la gravure de la page 157.

Hauteur, 132 millim.; largeur, 206 millim.

0.0.6-131. — Paysage. Au centre, un grand rocher; à gauche, des collines descendant vers la droite. Au premier plan, de l'eau ombragée par un pin; à gauche, deux vaches entrant dans l'eau. (Au crayon noir.) Lewis, P. 1, n° 2.

Hauteur, 224 millim.; largeur, 328 millim.

0.0.6-132. — Groupe d'arbres près d'une rivière. A gauche, un pont et des arbres. (Au crayon noir, lavé de bistre.) Lewis, P. 3, n° 3.

Hauteur, 190 millim.; largeur, 241 millim.

0.0.6-133. — *Tobie et l'Ange*. A gauche, un temple; au second plan, une ville; à droite, au-dessous d'un groupe d'arbres, un homme appuyé sur un bâton. (Au crayon noir.) Lewis, P. 4, n° 25. Cf. Tableaux de Madrid, n° 1080, et L. V., 50.

Hauteur, 218 millim.; largeur, 316 millim.

0.0.6-134. — Même sujet. A gauche, au premier plan, Tobie et l'Ange; paysage légèrement indiqué; à droite, des arbres; de l'eau et des montagnes dans le fond. (Lavé de sépia et nuancé de vert avec des rehauts blancs.) Au revers, croquis

représentant les mêmes figures en sens inverse. Lewis, P. 3, n° 24. Cf. Tableaux de Madrid, n° 1080.

Hauteur, 209 millim.; largeur, 300 millim.

0.0.6-135. — Le *Repos de la Sainte Famille*. Au premier plan, à gauche, sur le bord de l'eau, la Vierge assise, tenant l'Enfant sur ses genoux; à côté d'elle, saint Jean agenouillé et derrière lui un ange joignant les mains. Plus loin, vers le centre, saint Jean étendu à terre et lisant; à sa gauche, l'âne buvant dans la rivière, près d'un pont; plus loin, un temple et des arbres; derrière la Vierge et l'Enfant, une hauteur, un arbre et deux chérubins. Au centre du second plan, un grand pont; dans le fond des montagnes. (Au crayon noir, lavé de bistre.) Cf. L. V., 154.

Hauteur, 439 millim.; largeur, 353 millim.

0.0.7-136. — Croquis d'une route s'étendant entre des hauteurs boisées, avec deux figures (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 205 millim.; largeur, 277 millim.

0.0.7-137. — Un homme monté sur une mule attend, pendant qu'un autre homme aide une femme à prendre place sur une seconde mule. Dans le fond, à gauche, des bâtiments; à droite, des arbres. (Au crayon noir, lavé de sépia, sur papier rouge.) Lewis, P. 2, n° 13.

Hauteur, 206 millim.; largeur, 266 millim.

0.0.7-138. — Un satyre, assis à terre auprès d'une bergère; derrière eux, un troupeau de chèvres. La bergère tient un flageolet des deux mains, elle regarde le satyre qui semble lui expliquer la manière de se servir de cet instrument. (Au crayon blanc et noir, lavé à l'encre de Chine, sur papier gris.)

Hauteur, 162 millim.; largeur, 209 millim.

0.0.7-139. — L'*Ange et Agar*. L'ange est debout, les ailes déployées, auprès d'Agar qui s'appuie contre une pierre; à gauche, des arbres. Sur le second plan, à droite, un pâtre assis et un troupeau. (A l'encre de Chine, sur papier jaune.) Étude pour le groupe du premier plan : L. V., 133.

Hauteur, 157 millim.; largeur, 219 millim.

0.0.7-140. — Étude. A droite, un homme assis joue du flageolet, le dos tourné à une femme qui se tient debout près de lui et parle à un troisième personnage assis à gauche. (Au crayon noir et blanc et à la plume, lavé de bistre sur papier rouge.) Lewis, P. 3, n° 7.

Hauteur, 156 millim.; largeur, 257 millim.

0.0.7-141. — *Berger et bergère*. Le berger enseigne à la bergère la manière de jouer du flageolet. A gauche, derrière eux, le tronc d'un grand arbre. (Au crayon noir, lavé de sépia.) Lewis, P. 3, n° 9.

Hauteur, 165 millim.; largeur, 225 millim.

0.0.7-142. — Paysage traversé par une rivière. Au premier plan, sur le bord de l'eau, un jeune garçon accompagné d'un chien; de l'autre côté, sous les arbres ombra-

geant la rivière, deux hommes dans un bateau. (A la plume, lavé de bistre avec des rehauts blancs.) Earlom, V. 3, nº 10.

Hauteur, 186 millim.; largeur, 256 millim.

0.0.7-143. — Paysage montagneux. A gauche, un arbre; sur le second plan, un bâtiment. (Au crayon noir, lavé à l'encre de Chine.) Earlom, V. 3, nº 12.

Hauteur, 162 millim.; largeur, 277 millim.

0.0.7-144. — Le tombeau de Cn. Vitius Marianus (tombeau de Néron), près de la Storta. Deux personnages assis et deux debout à droite; d'autres, avec quelques animaux, à gauche; plus loin, des ruines et un grand arbre. (A la plume, lavé de bistre.) Au revers, l'inscription : *Veduta de la sepultura di Nerone sopra la strada dĩ Storta per il viage de Fiorence. Cladio Gelee Roma.* Lewis, nº 13. Voir Dessins de l'Albertine, nº 276.

Hauteur, 257 millim.; largeur, 390 millim.

0.0.7-145. — Paysage. A droite, assis à terre, et appuyé contre le tronc d'un grand arbre, un homme tenant un bâton. Devant lui, de l'eau, et, du côté opposé, quatre personnages et un groupe d'arbres. (Premier plan, à la plume, lavé de bistre; le fond au crayon noir, lavé de bistre.) Au revers, croquis au crayon noir, lavé de sépia, de quelques arbres sans feuilles. Lewis, P. 4, nº 20.

Hauteur, 247 millim.; largeur, 394 millim.

0.0.7-146. — Vue du bord de la mer. Sur le premier plan, à droite, sous un grand arbre, un homme assis tenant un livre. (A la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine.) Au revers, le croquis d'un arbre. (Au crayon noir, lavé d'encre de Chine.) Lewis, P. 4, nº 29.

Hauteur, 253 millim ; largeur, 386 millim.

0.0.7-147. — *Philippe et l'eunuque de la reine Candace.* Ces deux personnages s'avancent vers l'eau; plus loin, derrière eux, un char attelé de deux chevaux; auprès du char, deux hommes. Un groupe d'arbres au centre, et, dans le fond, des montagnes. (A la plume, lavé de bistre.) Inscription : *Claudio Roma 1680.* Lewis, P. 1, nº 1. Cf. L. V., 191.

Hauteur, 225 millim.; largeur, 379 millim.

0.0.7-148. — Deux dessins. 1º Croquis sommaire ; à droite et à gauche, des montagnes ; une ville à droite et de l'eau dans le fond. 2º Paysage semblable au précédent, mais contenant dans le fond une île avec des rochers. (A la plume, lavé de bistre.) Inscriptions : *Claudio fecit* et *La vista di mon Palatin Et monte Cheelon* (Celio ?)

Hauteur, 218 millim.; largeur, 317 millim.

0.0.7-149. — Paysage. A droite, un grand bâtiment; à côté, devant une hauteur boisée, une compagnie nombreuse de cavaliers et de piétons. Sur le premier plan, au centre, d'autres personnages se dirigeant vers la gauche ; à droite, un soldat à cheval précédé d'un autre à pied; au second plan, devant une colline située

à gauche, on aperçoit les deux colonnes d'un monument antique. (A la plume, lavé de bistre.)

Hauteur, 145 millim.; largeur, 320 millim.

0.0.7-150. — *Vue de Saint-Pierre.* (Au crayon noir.) Au revers, un croquis léger au crayon noir, de quelques bâtiments. Lewis, P. 2, n° 7.

Hauteur, 211 millim.; largeur, 307 millim.

0.0.7-151. — *Vue de Saint-Pierre.* Sur les terrains du premier plan, un pâtre avec des chèvres; dans le fond, des collines; à gauche, un arbre. (Lavé de bistre.) Au revers, l'inscription suivante : *A Monsieur de Bertaine, fait par moi Claude Gellee dit il Lorains a Roma ce 22 Maigio 1646, la veue de la vigne de papa Innocent et Saint-Père de Roma.* D'une autre main : *Claude Loraine.* Très beau dessin, fort sommaire, à trois couches de couleur. Lewis, P. 1, n° 3.

Hauteur, 211 millim.; largeur, 313 millim.

0.0.7-152. — *Vue de l'intérieur de Saint-Pierre.* A gauche, deux personnages indiqués fort légèrement. (Au crayon noir.) Lewis, P. 4, n° 2.

Hauteur, 219 millim.; largeur, 161 millim.

0.0.7-153. — Trois personnages, un homme, une femme et un jeune garçon accompagnés de deux chiens. (Au crayon noir, lavé d'encre de Chine.) Lewis, P. 3, n° 19.

Hauteur, 183 millim.; largeur, 260 millim.

0.0.7-154. — *Agar et Ismaël secourus par l'ange.* Agar est à gauche, assise à terre, l'enfant couché à sa gauche; l'ange, debout devant eux, indique l'eau de la main gauche. (A la plume, lavé de bistre.) Inscription : *Agar et Ismael, l'angelo mostre l'acqua.* Cf. L. V., 174, et Tableaux de Munich, n° 3. Lewis, P. 3, n° 10.

Hauteur, 188 millim.; largeur, 225 millim.

0.0.7-155. — *Agar et Ismaël secourus par l'ange.* Agar et son fils sont assis à gauche; l'ange est debout, à droite ; il indique des deux mains l'eau qui jaillit au pied d'un rocher que surmonte un grand bâtiment. (A la plume, lavé de bistre, avec des rehauts blancs.) Ce dessin, ainsi que le précédent, paraît être une étude pour le groupe du *Livre de Vérité*, 174.

Hauteur, 174 millim.; largeur, 238 millim.

0.0.7-156. — Grande étude de paysage, avec un pont au premier plan et une figure de petites dimensions, à droite ; à gauche, des arbres, et plus loin, dans le fond, une ville près d'un lac. (A la plume, lavé de bistre.) Étude qui a servi pour plusieurs tableaux. Cf. L. V, 154. Earlom, V. 3, n° 17.

Hauteur, 190 millim.; largeur, 268 millim.

0.0.7-157. — Étude d'un temple en ruines, avec plusieurs belles colonnes corinthiennes encore debout, dont l'une, à gauche, supporte une statue de femme. Sur le second plan, un temple circulaire entouré d'arbres ; auprès du temple, à gauche, un obélisque. Dans le fond, des collines et de l'eau. (A la plume, lavé de bistre.)

Hauteur, 174 millim.; largeur, 221 millim.

0.0.7-158. — Le *Mont Soracte.* (Lavé à l'encre de Chine.) Lewis, P. 3, n° 19.

Hauteur, 201 millim.; largeur, 330 millim.

0.0.7-159. — Paysage avec deux personnages. (Lavé de bistre et de vert d'un ton olivâtre.) Reproduit par Lewis, P. 1, n° 12, et par Braun.

Hauteur, 215 millim.; largeur, 312 millim.

0.0.7-160. — *Vue d'un port de mer.* A gauche, un temple sur une hauteur boisée; sur le bord, dans le bas, un homme assis, gardant son troupeau; à droite, deux grands navires et, au premier plan, plusieurs personnages et un petit bateau. (A la plume, lavé de bistre sur papier rouge.) Une partie de cette composition se retrouve dans le n° 1 des dessins appartenant à M. Heseltine; une autre étude du même sujet, provenant du cabinet de M. Armand, a été exposée (n° 2) à l'École des Beaux-Arts en 1879. Le dessin de M. Armand a été reproduit par Braun. Ces trois dessins paraissent avoir trait au n° 122 du *Livre de Vérité.* Earlom, V. 3, n° 14; Lewis, P. 2, n° 16. Voir Tableaux de Dulwich, n° 275.

Hauteur, 192 millim.; largeur, 268 millim.

0.0.7-161. — Étude de bâtiments en ruines. Sur le premier plan, un homme couché à terre. (A la plume, lavé de sépia et de bistre.) Lewis, P. 2, n° 5.

Hauteur, 253 millim.: largeur, 190 millim.

0.0.7-162. — A gauche, un temple en ruines; sur le premier plan, un homme couché à terre, appuyé sur son coude. (A la plume et au bistre.) Lewis, P. 2, n° 10.

Hauteur, 188 millim.; largeur, 249 millim.

0.0.7-163. — A gauche, un groupe d'arbres sur une hauteur; à droite, quatre personnages. (Au crayon noir.) Signé : *Claudio fecit.*

Hauteur, 219 millim.; largeur, 320 millim.

0.0.7-164. — Croquis d'un arbre dont on ne voit que le sommet. (Au crayon noir.)

Hauteur, 299 millim.; largeur, 197 millim.

0.0.7-165. — Un groupe d'arbres, au bord de l'eau, et une villa. (Au crayon noir, lavé d'ocre rouge.) Très belle étude, fort bien conservée. Lewis, P. 4, n° 23.

Hauteur, 209 millim.; largeur, 320 millim.

0.0.7-166. — A droite, deux arbres aux troncs noueux; au centre, une figure d'homme; sur le premier plan, à gauche, deux personnages assis sur un banc de gazon; dans le fond, des collines. (Au crayon noir, lavé d'encre de Chine.)

Hauteur, 194 millim.; largeur, 259 millim.

0.0.7-167. — A droite, un arbre dont le pied est engagé dans des arbustes; plus loin, un autre arbre plus petit. (Au crayon noir.)

Hauteur, 259 millim.; largeur, 197 millim.

0.0.7-168. — La *Fuite en Égypte*. Sous un groupe d'arbres inclinés vers la droite, la Sainte Famille; dans le coin gauche, un palmier, et du même côté, une hauteur supportant un temple. (Au crayon noir.) Étude pour le nº 158 du *Livre de Vérité*.

Hauteur, 250 millim.; largeur, 195 millim.

0.0.7-169. — Étude d'après nature. A droite, les branches d'un grand arbre et un banc de gazon tourné vers la gauche. (A la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine.)

Hauteur, 245 millim.; largeur, 129 millim.

0.0.7-170. — Étude d'après nature. Au centre, un homme assis sous un grand arbre; devant lui, son troupeau. Plus loin, quelques indications de bâtiments, de l'eau et des collines. (Au crayon noir, lavé de sépia.) Lewis, P. 4, nº 6.

Hauteur, 253 millim.; largeur, 183 millim.

0.0.7-171. — Étude d'après nature. Groupe d'arbres situé à droite. (Lavé de sépia, sur papier rouge.) Lewis, Frontispice, P. 4.

Hauteur, 262 millim.; largeur, 200 millim.

0.0.7-172. — Étude d'après nature. A gauche, deux grands troncs d'arbres; au centre, sur le second plan, un grand bâtiment et un arbre. Au premier plan, à gauche, un homme couché. (Lavé de sépia.) Lewis, P. 1, nº 17.

Hauteur, 245 millim.; largeur, 196 millim.

0.0.7-173. — Étude d'après nature. Paysage avec des montagnes; sur le premier plan, un homme assis sous des arbres. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 291 millim.; largeur, 213 millim.

0.0.7-174. — Deux arbres dont les branches supérieures sont brisées; à droite, dans le fond, des montagnes. (A la plume, lavé de sépia.) Lewis, P. 2, nº 12.

Hauteur, 293 millim.; largeur, 213 millim.

0.0.7-175. — Étude d'après nature. A gauche et au centre, des arbres à travers lesquels on aperçoit de l'eau et des montagnes; sur la droite, des ruines. Sur le premier plan, à droite, l'indication d'un groupe formé de trois personnages. (Au crayon noir, lavé de sépia.) Earlom, nº 33.

Hauteur, 211 millim.; largeur, 317 millim.

0.0.7-176. — Étude d'un arbre avec une plante grimpante qui entoure le tronc et les branches. (A la plume, lavé de sépia et d'encre de Chine.)

Hauteur, 225 millim.; largeur, 224 millim.

0.0.7-177. — Paysage. Au centre et à gauche, de beaux arbres; au pied de celui qui est le plus rapproché du premier plan, deux figures. (Au crayon noir, lavé d'encre de Chine.) Earlom, nº 38. Signé dans le coin gauche : *Claudio Fecit*. Dessin complètement ruiné.

Hauteur, 352 millim.; largeur, 242 millim.

0.0.7-178. — Sur une hauteur, à droite, le croquis d'un arbre; plus loin, une colline; à gauche, quelques arbustes. (Au crayon noir, lavé d'encre de Chine.)

Hauteur, 253 millim.; largeur, 241 millim.

0.0.7-179. — Étude d'un pin d'Alep. A gauche, deux hommes. (A la plume et au crayon noir, lavé de sépia.)

Hauteur, 389 millim.; largeur, 260 millim.

0.0.7-180. — Étude d'un arbre. (Au crayon noir et blanc sur papier gris.) Lewis, P. 2, nº 2.

Hauteur, 392 millim.; largeur, 261 millim.

0.0.7-181. — Étude d'un arbre. (Lavé de sépia.) Au revers, étude d'un arbre abattu; deux personnages sont placés sur le tronc, l'un est assis et dessine. l'autre s'agenouille à moitié et pose sa main droite sur l'épaule de son compagnon; dans la main gauche il tient un bâton ou un fusil.

Hauteur, 322 millim.; largeur, 215 millim.

0.0.7-182. — Au centre, sur une hauteur, des arbres; derrière, à gauche, un bâtiment à peine indiqué; au premier plan, trois figures. (Les arbres sont lavés à l'encre de Chine; les bâtiments et les personnages exécutés au crayon noir). Lewis, P. 4, nº 13.

Hauteur, 399 millim.; largeur, 259 millim

0.0.7-183. — Croquis d'arbres. Une partie, à droite, est terminée à la plume; la partie supérieure au crayon noir, lavé de sépia. Signé : *Claudio Fecit* ....27.

Hauteur, 320 millim.; largeur, 217 millim.

0.0.7-184. — Étude d'un arbre gigantesque; près du tronc un groupe de figures. (Au crayon noir.) Lewis, P. 2, nº 1. Étude pour le grand arbre dans *Moïse et le buisson ardent :* L. V., 161.

Hauteur, 384 millim.; largeur, 333 millim.

0.0.7-185. — Étude d'arbres situés vers la droite et vers le centre. (Au crayon noir, lavé de sépia.)

Hauteur, 259 millim.; largeur, 400 millim.

0.0.7-186. — Étude d'un coin de forêt avec des masses de rochers au premier plan. (Au crayon noir.) Sur le revers, croquis d'un arbre. (A la plume.)

Hauteur, 259 millim.; largeur, 391 millim.

0.0.7-187. — Au premier plan, à gauche, un grand arbre; trois autres vers le centre; dans le fond, des montagnes. (Au crayon noir, lavé de sépia, sur papier jaune.) Au revers : *Claude Gillee Roma fecit.* Lewis, P. 4, nº 10.

Hauteur, 251 millim.; largeur, 183 millim.

0.0.7-188. — L'intérieur d'une forêt. A droite, de gros troncs d'arbres, qui semblent cacher l'entrée d'une caverne; plus loin, une femme et trois hommes ressemblant à des brigands. (Lavé de sépia, avec des rehauts blancs.) Earlom, V. 3, nº 16; Lewis, P. 2, nº 9.

Hauteur, 217 millim.; largeur, 215 millim.

0.0.7-189. — A droite, croquis de deux personnages au pied d'un palmier; à gauche, d'autres arbres. (Au crayon noir, lavé de sépia.) Lewis, P. 2, n° 8.

Hauteur, 219 millim.; largeur, 170 millim.

0.0.7-190. — Étude d'après nature. Une éclaircie dans un bois. Lavé de sépia avec des rehauts blancs et des retouches à l'ocre rouge. Au revers : *Claude fecit Roma*. Lewis, P. 2, n° 20.

Hauteur, 225 millim.; largeur, 328 millim.

0.0.7-191. — Étude de racines et de troncs d'arbres. (Lavé de sépia et d'encre de Chine.) Au revers, le croquis d'une main et le croquis d'un homme.

Hauteur, 192 millim.; largeur, 267 millim.

0.0.7-192. — Étude d'arbres, très poussée. A gauche, au premier plan, une femme assise à terre; près d'elle, une cruche. (A la plume, lavé de sépia et d'encre de Chine.) Signé : *Claudio fecit*. Lewis, P. 4, n° 16. Dessin très bien composé; la petite figure de femme est d'un mouvement charmant.

Hauteur, 219 millim.; largeur, 325 millim.

0.0.7-193. — Paysage sillonné par une rivière. Au bord de l'eau, à gauche, un château; la rive opposée est escarpée et couverte d'arbres. (Au crayon noir, lavé de sépia.) Magnifique dessin d'un site romain, que l'artiste a encore essayé de représenter dans le numéro suivant.

Hauteur, 262 millim.; largeur, 400 millim.

0.0.7-194. — Le bord d'une rivière; au premier plan, à gauche, de l'eau; du côté opposé, des hauteurs avec des rochers et des arbres. (Au crayon noir, lavé de sépia.) Lewis, P. 4, n° 18, en contre-partie.

Hauteur, 251 millim.; largeur, 343 millim.

0.0.7-195. — Paysage avec fabriques. Au centre, la pyramide de Cestius; à gauche, un temple et des arbres; sur le premier plan, à droite, le fût d'une colonne brisée, à moitié cachée par des arbustes. (Lavé de sépia.)

Hauteur, 278 millim.; largeur, 147 millim.

0.0.7-196. — Au centre, un lac que dominent des hauteurs boisées; un petit édifice se montre à travers les arbres; à droite, des montagnes et, près du bord de l'eau, un moulin. Sur les terrains du premier plan, un arbre brisé; vers le centre, un homme qui court. (A la plume, lavé de sépia.) Une main étrangère a écrit sur le dessin : *Claude Lorraine*.

Hauteur, 269 millim.; largeur, 131 millim.

0.0.7-197. — Le *Martyre de sainte Catherine*. Au centre, la roue en feu; dans les flammes, la sainte s'élance vers des anges qui lui ouvrent leurs bras. Au fond, le portique d'un temple, et, sur le premier plan, plusieurs spectateurs; au centre, un homme frappé par un éclat de la roue. (A la plume, lavé de sépia.) Earlom, n° 36.

Hauteur, 187 millim.; largeur, 254 millim.

0.0.7-198. — Au centre, trois personnages se dirigent vers la droite; puis un quatrième personnage se tournant vers un autre, debout sous deux arbres dont les branches supérieures se croisent. A gauche et au centre, des arbres. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 148 millim.; largeur, 210 millim.

0.0.7-199. — Étude d'après nature. Au premier plan, à gauche, un grand rocher; des arbres dans le fond. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 183 millim.; largeur, 248 millim.

0.0.7-200. — Étude d'un troupeau de vaches rangé autour d'une mare; à gauche, un terrain inégal et des arbres; dans le fond, le Vésuve. (A la plume, lavé d'encre de Chine et de sépia.) Ce dessin porte les marques « J. R. » (Sir J. Reynolds) et « B. W. »

Hauteur, 187 millim.; largeur, 250 millim.

0.0.7-201. — Étude d'après nature. A droite, au-dessous d'un arbre magnifique, un bâtiment et un mur percé d'une porte cintrée; à gauche, deux figures de petites dimensions. (A la plume et à la sépia.)

Hauteur, 319 millim.; largeur, 218 millim.

0.0.7-202. — Étude d'après nature. Deux personnages suivent un petit chemin pratiqué entre des rochers élevés; à droite, un arbre; un peu plus loin, du côté opposé, une tour carrée. (A la plume, lavé de bistre.) Signé : *Claudio fecit*. Dessin d'un grand effet, plein de lumière et très bien conservé. Lewis, P. 1, nº 19.

Hauteur, 320 millim.; largeur, 215 millim.

0.0.7-203. — Vue prise dans les montagnes, près de Rome. Au centre, la flèche d'une église entourée d'arbres; à gauche, un pont derrière un tronc d'arbre. (Lavé de sépia, avec des rehauts blancs.) Lewis, P. 3, nº 20.

Hauteur, 176 millim.; largeur, 248 millim.

0.0.7-204. — Étude d'arbres. A gauche, un homme assis à terre s'exerce à jouer de la viole; à droite, à travers les arbres, sur une hauteur, un château. (A la plume, lavé de bistre.) Lewis, P. 3, nº 27, en contre-partie.

Hauteur, 173 millim.; largeur, 234 millim.

0.0.7-205. — Étude d'arbres situés près d'une rivière. A gauche, des hauteurs; à droite, des chèvres et, dans le lointain, des montagnes. (A la plume.)

Hauteur, 204 millim.; largeur, 272 millim.

0.0.7-206. — Étude d'un groupe d'arbres dans un jardin. A droite, une statue de femme. (A la plume, lavé de bistre.) Lewis, P. 3, nº 26.

Hauteur, 270 millim.; largeur, 197 millim.

0.0.7-207. — Paysage. A gauche, dans le fond, un grand édifice; sur le premier plan, deux personnages sous un arbre. (Au crayon noir, sur papier jaune, avec des rehauts blancs.) Lewis, P. 4, nº 28.

Hauteur, 257 millim.; largeur, 405 millim.

0.0.7-208. — Étude d'arbres. (Lavé de bistre.) Lewis, P. 1, n° 15.

Hauteur, 250 millim.; largeur, 202 millim.

0.0.7-209. — Une *Chute d'eau*. Au premier plan, de l'eau et des plantes aquatiques poussant entre des rochers. (Lavé à la sépia et à l'encre de Chine, avec des rehauts blancs.) Lewis, P. 1, n° 20.

Hauteur, 388 millim.; largeur, 252 millim.

0.0.7-210. — Deux croquis pris du même point de vue. Paysage très étendu ; dans le lointain, des montagnes et de l'eau ; au centre et à droite, des édifices et des arbres ; à gauche, une sorte de grande hutte. Au premier plan de la seconde étude, à gauche, deux personnages et, à droite, des vignes et des ronces. (A la plume, lavé d'encre de Chine et de sépia.) Signé : *Claudio fecit.*

Hauteur, 224 millim.; largeur, 318 millim.

0.0.7-211. — A droite et à gauche, des hauteurs boisées ; sur le second plan, au centre, une grande ville ; sur la hauteur à gauche, des édifices. (Lavé au bistre.)

Hauteur, 200 millim.; largeur, 270 millim.

0.0.7-212 —. *Effet de crépuscule*. Vue prise d'une hauteur au-dessus du Tibre, On distingue à peine, au centre, quelques édifices entourés d'arbres. (Lavé au bistre.) Lewis, P. 1, n° 6, et Braun.

Hauteur, 186 millim.; largeur, 268 millim.

0.0.7-213. — Étude prise au bord d'une rivière. A droite, quelques personnages sous des arbres ; à gauche, plusieurs bâtiments ; dans le fond, des montagnes. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 190 millim.; largeur, 261 millim.

0.0.7-214. — Étude d'une forêt. Au centre, à travers une éclaircie, on aperçoit un pont et plus loin un bâtiment sur une hauteur ; dans le fond, de l'eau et des montagnes. (A la plume et à l'encre de Chine, avec des rehauts blancs.) Lewis, P. 3, n° 27.

Hauteur, 167 millim.; largeur, 223 millim.

0.0.7-215. — A droite et à gauche, des troncs d'arbres ; sur le second plan, au centre, une tour au bord d'une rivière et des montagnes dans le fond. (Lavé à la sépia, avec des rehauts blancs.) Signé : *Claudio fecit.* Lewis, P. 1, n° 11.

Hauteur, 221 millim.; largeur, 330 millim.

0.0.7-216. — Étude d'après nature. A gauche, une forêt ; sur le premier plan, deux personnages sous un groupe d'arbres ; plus loin, au centre, deux autres figures. (A la plume, lavé de bistre, sur papier gris.) Sur le revers, croquis du même sujet. (A la plume, lavé de bistre.) Lewis, P. 4, n° 24. Gravé ci-dessus, page 89.

Hauteur, 222 millim.; largeur, 314 millim.

0.0.7-217. — Étude prise sur la lisière d'un bois. Sur les terrains, au premier plan, quelques masses de rochers ; à droite et au centre, la forêt ; dans le fond, à gauche,

une colline élevée. (A la sépia et à l'ocre rouge, rehaussée de blanc.) Signé : *Claudio fecit apres...* Lewis, P. 4, nº 27.

Hauteur, 227 millim.; largeur, 330 millim.

0.0.7-218. — A gauche, un grand rocher; au centre, un arbre; le tronc d'un autre arbre vers la gauche. (Au crayon noir et à la sépia.) Signé : *Claudio fecit.* Lewis, P. 4, nº 12.

Hauteur, 316 millim.; largeur, 211 millim.

0.0.7-219. — Étude prise sur la lisière d'une forêt. Groupe d'arbres se détachant en noir sur fond clair, et brins de feuillages fort délicats. (Lavé au bistre.) Lewis, P. 2, nº 18.

Hauteur, 232 millim.; largeur, 316 millim.

0.0.7-220. — Une éclaircie dans un bois avec deux personnages sous un grand arbre à gauche. Les terrains du premier plan sont dans l'ombre. (Lavé à la sépia.) Lewis, P. 1, nº 7.

Hauteur, 211 millim.; largeur, 317 millim.

0.0.7-221. — A droite, un homme qui lit ou qui dessine à l'entrée d'une avenue; vers la gauche, un arbre; dans le fond, des montagnes; plus loin, un petit bâtiment. (Lavé au bistre avec quelques rehauts blancs.) Au revers, un croquis d'arbres à la plume, signé : *Claudio Gillee 1640.* Lewis, P. 1, nº 9. Gravé ci-dessus, page 69.

Hauteur, 215 millim.; largeur, 325 millim.

0.0.7-222. — A droite, sur une hauteur, un château en flammes; plusieurs hommes sortent de la grande porte d'entrée et se dirigent vers des bateaux; à droite, un autre groupe; au second plan, plusieurs bâtiments. (A la plume et à la sépia.)

Hauteur, 209 millim.; largeur, 309 millim.

0.0.7-223. — Croquis d'un groupe d'arbres. A gauche, un homme qui étend sa main. (A la plume, lavé au bistre, sur du papier gris.) Lewis, P. 2, nº 6.

Hauteur, 209 millim.; largeur, 309 millim.

0.0.7-224. — Étude d'un tronc d'arbre recouvert de lierre. (A la plume, lavé de sépia.) Signé : *Claudio fecit à Vigne Madama.* Reproduit par Braun et par Lewis. P. 1, nº 14. Voir aussi ci-dessus, page 144.

Hauteur, 331 millim.; largeur, 224 millim.

0.0.7.225. — Croquis d'arbres. (A la plume, lavé de bistre.) Lewis, P. 2, nº 11

Hauteur, 309 millim.; largeur, 213 millim.

0.0.7-226. — Étude d'après nature. Au premier plan, du gazon et des plantes champêtres; plus loin, au centre, un monument; à droite, sur une hauteur, une forêt de pins et des groupes de personnages qui montent et descendent. (A la plume, lavé de bistre.) Lewis, P. 1, nº 18. Gravé ci-dessus, page 105.

Hauteur, 288 millim.; largeur, 217 millim.

0.0.7-227. — Étude d'un groupe d'arbres se détachant en noir sur un fond clair. (A la plume

et au bistre.) Au revers, le croquis d'une jambe. (A la sanguine.) Lewis, P. 2, n° 15.

Hauteur, 258 millim.; largeur, 240 millim.

0.0.7-228. — Le *Tombeau de Cecilia Metella.* A gauche, le tombeau; à droite, un groupe de beaux arbres sur une hauteur. (A la plume, lavé de sépia.) Signé : *Claudio fecit Capo di Buove.* Voir Dessins de l'Albertine, n° 297. Lewis, P. 4, n° 14.

Hauteur, 284 millim.; largeur, 221 millim.

0.0.7-229. — Paysage avec édifices. A gauche, un grand bâtiment avec un escalier conduisant à un temple situé plus bas. Sur le premier plan, auprès du temple, un groupe de figures debout; trois autres personnages sont assis à droite sous des arbres. Dans le fond, une pyramide gigantesque et des montagnes; au second plan, un pont sur une rivière. (A la plume et au bistre.) Lewis, P. 1, n° 4.

Hauteur, 219 millim.; largeur, 326 millim.

0.0.7-230. — Étude de pins. (Lavé au bistre et à l'encre de Chine.) Signé : *Claudio fecit.* Reproduit par Lewis, P. 1, n° 16. Voir ci-dessus, page 137. Cf. L. V., 146.

Hauteur, 321 millim.; largeur, 217 millim.

0.0.7-231. — La *Mort d'Adonis.* A gauche, de grands arbres; au second plan, de l'eau, un bateau et un rocher; à droite, un arbre. Sur le premier plan, Adonis mourant; à ses côtés, un compagnon agenouillé et Diane debout tenant dans sa droite une lance et faisant de la gauche un geste de pitié et d'effroi. (A la plume, lavé de sépia avec rehauts blancs.) Earlom, V. 3, n° 35.

Hauteur, 273 millim.; largeur, 424 millim.

0.0.7-232. — Le *Mont Thabor.* Sur le second plan, vers la droite, la montagne; le Christ, entouré de ses apôtres, est assis sous les arbres du sommet; au premier plan, la foule; à gauche, un escalier. (Lavé de sépia avec rehauts blancs.) Lewis, P. 4, n° 30. Étude pour le *Livre de Vérité*, 138. Voir aussi Dessins du duc de Devonshire, n° 4.

Hauteur, 297 millim.; largeur, 424 millim.

0.0.7-233. — Vue prise sur le bord de la mer. A gauche, des hauteurs boisées avec deux personnages assis, dont l'un joue du flageolet. Sur les terrains du premier plan, un troupeau de vaches et de chèvres ; à gauche, près du bord de l'eau, un bateau avec deux hommes. (A la plume, lavé de sépia, d'encre de Chine et rehaussé de blanc.) Signé : *Claudio I. M. V. Roma.* L'inscription, probablement due à Payne Knight, est ainsi conçue : *E dono prænobilis ornatissimæque matronæ Annæ S Damer studiorum liberalium feliciter elegantis, bonarum artium eximiæ cultricis. R. P. K. amicitiæ pignus.*

Hauteur, 508 millim.; largeur, 404 millim.

0.07-234. — La *Prédication de Saint Jean.* Au premier plan, deux pâtres accompagnés de leurs troupeaux, l'un debout, appuyé sur son bâton, l'autre couché par terre. Saint Jean est devant eux, il lève une main et tient la houlette de l'autre. A gauche, un pont de bois et, à droite, sous un groupe de beaux arbres, une

foule assez nombreuse dans laquelle on aperçoit une femme avec un enfant à cheval. (A la plume et à la sépia.)

Hauteur, 332 millim.; largeur, 438 millim.

0.0.7-235. — Croquis d'après nature. A gauche, un bâtiment entouré d'arbustes; à droite, un arbre. (Au crayon noir, en partie lavé de sépia.)

Hauteur, 119 millim.; largeur, 180 millim.

0.0.7-236. — *Ponte Camedutano* (?) (A la plume, lavé de sépia et d'ocre rouge.) Inscription : *Ponte Camedutano 1661*. Earlom, V. 3, n° 2.

Hauteur, 195 millim.; largeur, 275 millim.

0.0.7-237. — Étude prise au bord d'une rivière. Sur les terrains du premier plan, un homme couché; d'autres hommes sont assis au centre et d'autres encore descendent d'une colline située à droite. Près du bord de l'eau, un saule coupé en têtard et un autre arbre; dans le fond, des montagnes. (A la plume, lavé d'ocre rouge et de bistre.)

Hauteur, 217 millim.; largeur, 311 millim.

0.0.7-238. — Sur le premier plan, à gauche, des arbres nains; au centre, un bâtiment avec des arbres; à droite, au fond, des montagnes; à gauche, sur le second plan, un petit bâtiment avec des arbres à gauche. (A la plume, lavé d'encre de Chine.)

Hauteur, 189 millim.; largeur, 256 millim.

0.0.7-239. — Étude d'après une fresque classique au palais Barberini. Au centre, une grotte dont on aperçoit l'intérieur à travers une voûte ouverte; à gauche, une chute d'eau et, à droite, un petit bâtiment, tombeau ou temple; sur les terrains du premier plan, plusieurs chèvres. (A la plume.) Inscription : *CLU fecit Roma 1661. Paise antique.*

Hauteur, 212 millim.; largeur, 310 millim.

0.0.7-240. — *Vénus et Enée*. La déesse se montre sous les arbres, à gauche; Énée est au centre; derrière lui, Achate portant une lance. (A la plume et au crayon noir, lavé de sépia.) Inscription : *libro primo di Virgilio. Enea rincontro Venera vestita da caccitrice. Roma 1678 Claudio Gillée inv. fecit*. Earlom, n° 34. Voir aussi Dessins du duc de Devonshire, n° 2.

Hauteur, 174 millim.; largeur, 232 millim.

0.0.7-241. — Paysage avec fabriques. Une sorte de grand monastère s'étendant de la gauche jusqu'au second plan à droite; au centre, une tour et une flèche; dans le fond, des montagnes; sur le premier plan, à gauche, un homme au bord d'une mare; plus loin, à droite, d'autres figures. (A la plume lavé de sépia.) Lewis, P. 3, n° 12.

Hauteur, 192 millim.; largeur, 265 millim.

0.0.7-242 — Étude prise au bord d'une rivière. (A la plume, lavé de sépia.) Signé : *Claudio Crescenzio Roma 1662*. Lewis, P. 2, n° 14.

Hauteur, 184 millim.; largeur, 251 millim.

0.0.7-243. — Vue d'une chaîne de montagnes prise d'une hauteur à gauche. Dans le bas, sur la droite, une ville et, à gauche, les troncs de deux arbres; tout près, trois personnages dont l'un à genoux et, plus loin, deux autres personnages. (A la plume, lavé à la sépia.) Inscription : *Vista de la Crescenzia. Claudio fecit Roma 1662 7 Sett.* Voir Dessins du Louvre, n° 26-695.

Hauteur, 93 millim.; largeur, 275 millim.

0.0.7-244. — Étude d'après nature. A droite, un pâtre couché au pied d'un grand arbre; trois autres arbres sur le premier plan; à gauche, quelques vaches. (A la plume, lavé d'encre de Chine.) Inscription : *Claudio fecit Roma 1667.* Earlom, V. 3, n° 3. C'est l'étude pour le n° 118 du *Livre de Vérité.* (Collection Richardson.)

Hauteur, 137 millim.; largeur, 199 millim.

0.0.8-245. — *Jacob luttant avec l'ange.* Au premier plan, un terrain inégal et de l'eau ; à gauche, une hauteur boisée ; près de l'eau, des troupeaux et des rameaux; dans le haut, un bâtiment entouré d'arbres; à droite, Jacob et l'ange ; dans le fond, des montagnes. (A la plume, lavé d'encre de Chine.) Inscription : *Claudio fecit Roma.* Au revers, un croquis du même sujet, mais Jacob et l'ange sont à gauche et à droite de l'eau ; des arbres à gauche et à droite. Étude pour le *Livre de Vérité.* Voir aussi Dessins du duc de Devonshire, n° 6. Dessins Heseltine, n°s 22 et 26. Dessins Poynter, n° 2. Dessins du Louvre, n° 26-697. Tableaux de l'Ermitage, n° 1431.

Hauteur, 159 millim.; largeur, 225 millim.

0.0.8-246. — *Curtius se précipitant dans le gouffre.* Dans le fond, des monuments de Rome; à gauche, trois hommes debout sous un arbre; à droite, deux colonnes. (A la plume, lavé de sépia.) Inscription : *Roma 1666 Monte Tarpeo ant....* Earlom, V. 3, n° 13.

Hauteur, 111 millim.; largeur, 178 millim.

0.0.8-247. — Au premier plan, le Christ se rendant à Emmaüs avec ses disciples; à droite, un groupe d'arbres; à gauche, un ravin boisé. (Au crayon noir, lavé de bistre.) Earlom, n° 27. Claude a traité ce sujet à deux reprises différentes dans le *Livre de Vérité*, n°s 125 et 151, mais le présent dessin n'offre aucun trait de ressemblance avec ces deux compositions. Gravé par Fenton, 1838.

Hauteur, 197 millim.; largeur, 294 millim.

0.0.8-248. — La *Chasse de Saint Hubert.* Au premier plan, vers la gauche, le chasseur agenouillé devant le cerf, portant le crucifix. (A la plume, lavé de sépia.) — (Collection Sir J. Reynolds.) Earlom, V. 3, n° 20.

Hauteur, 196 millim.; largeur, 259 millim.

0.0.8-249. — Paysage avec fabriques. A gauche, des arbres; à droite, deux édifices; devant le portique du premier, une foule occupée à un sacrifice; puis un pont, un troupeau de vaches et de bœufs. (A la plume, lavé de bistre.) Inscription :

l'oracollo d'Apollo nell... cavato a la favola di Psiche Claude Roma 1670. Étude d'après le n° 157 du *Livre de Vérité*. Lewis, P. 3, n° 4.

Hauteur, 201 millim.; largeur, 246 millim.

0.0.8-250. — Étude de plantes champêtres. (A la plume, lavé de bistre.) Signé : *Claudio fecit 1669.*

Hauteur, 147 millim.; largeur, 213 millim.

0.0.8-251. — Étude de deux arbres et de quelques arbustes. Au premier plan, à droite, sur une hauteur, un temple ruiné, avec des colonnes corinthiennes. (A la plume, lavé de bistre.)

Hauteur, 113 millim.; largeur, 169 millim.

0.0.8-252. — Étude d'après nature Deux personnages se dirigeant vers la droite sur une route qui longe une rivière; plus loin, du même côté, une colline boisée et un groupe de figures arrêtées devant un bâtiment; sur l'autre bord, un troupeau de vaches qui broutent et, dans le fond, une ville et des montagnes. (A la plume, lavé d'encre de Chine.)

Hauteur, 160 millim.; largeur, 234 millim.

0.0.8-253. — Attribué a Claude. A droite, sous un arbre, des ruines; à gauche, un bâtiment et des arbres de petite taille; un groupe d'hommes sur le premier plan à droite. (Au crayon noir et blanc, sur papier gris foncé.)

Hauteur, 237 millim.; largeur, 215 millim.

0.0.8-254. — Croquis d'une ruine. Dans le fond, un campanile. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 155 millim.; largeur, 275 millim.

0.0.8-255. — Attribué a Claude. A droite, un bâtiment à moitié caché et deux colonnes au bord de l'eau; plus loin, vers le centre, des arbres; à gauche, un grand arbre avec un groupe d'hommes assis dessous; au centre, sur le second plan, un pont et, dans le fond, des montagnes. (Au crayon noir et blanc sur papier gris foncé.)

Hauteur, 139 millim.; largeur, 213 millim.

0.0.8-256. — La *Chasse d'Énée*. Sur le premier plan, Énée visant un cerf; les cadavres d'autres cerfs couvrent le sol, plusieurs autres cerfs se sauvent à gauche vers les bois. Achate se tient derrière son maître avec une lance et un carquois. (A la plume, lavé de sépia, de bistre et d'encre de Chine avec rehauts blancs.) Signé : *Claudio G... Roma 1669*. Première étude pour le n° 180 du *Livre de Vérité*. (Collection B. W.).

Hauteur, 242 millim.; largeur, 360 millim.

0.0.8-257. — La *Tentation du Christ*. Au bord d'une rivière emprisonnée entre des rochers escarpés et boisés, le Christ assis ; Satan, sous la forme d'un vieillard hideux, s'approche de lui. (A la plume, lavé de sépia avec rehauts blancs, sur papier gris.) Signé : *Claudio fecit Roma 1677*. Earlom, V. 3, n° 15. Photographié par Braun. Voir aussi ci-dessus, page 113.

Hauteur, 279 millim.; largeur, 189 millim.

0.0.8-258. — L'*Enlèvement d'Europe*. Vue d'un port de mer avec une tour ronde au second plan; à gauche, plusieurs bateaux; à droite, un groupe de jeunes femmes assises sous les arbres; au centre du premier plan, Europe, assise sur le taureau blanc, est accompagnée de trois nymphes. (A la plume, avec rehauts blancs.) Inscription : *Claudio fecit Roma 1670*. Étude faite vers la fin de sa carrière d'après le n° 136 du *Livre de Vérité*. Voir sous ce n° d'autres détails. Earlom, V. 3, n° 6.

Hauteur, 247 millim.; largeur, 348 millim.

0.0.8-259. — Répétition, avec addition de plusieurs arbres, du n° 0.0.7-261 : *Apollon jouant de la lyre devant les Muses*. (A la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine.) Signé : *1674, Claudio*. Earlom, V. 3, n° 9. Cf. L. V., 193.

Hauteur, 186 millim.; largeur, 242 millim.

0.0.8-260. — Étude d'un lac avec des nymphes groupées tout autour; l'une d'elles, à gauche, tient une tête de Méduse; une autre tête de Méduse flotte sur l'eau vers le centre. (A la plume, lavé de sépia.) Inscription : *Testa di Medusa Claudio fecit 1672*.

Hauteur, 156 millim.; largeur, 220 millim.

0.0.8-261. — *Apollon jouant de la lyre devant les Muses*. Au centre, trois Muses près d'un arbre, sur un fond de rochers; un peu plus haut, vers la droite, Apollon; plus loin, dans le bas, vers la gauche, deux Muses qui l'écoutent. Un temple surmonte la hauteur vers la droite; au premier plan, deux cygnes dans l'eau. (A la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine.) Signé : *Claudio fecit Roma 1674*. Ce dessin paraît être un premier projet pour le n° 193 du *Livre de Vérité*, peint en 1680, pour le connétable Colonna. Voir L. V., 193.

Hauteur, 178 millim.; largeur, 238 millim.

0.0.8-262. — Le *Christ en jardinier*. A droite, le Christ étendant la main vers Marie qui s'agenouille. Plus loin, le Calvaire; dans le fond, des montagnes. (A la plume, lavé de sépia et d'encre de Chine.) Signé : *Claudio in Roma*. Ce dessin paraît être une première étude pour le groupe du n° 194 du *Livre de Vérité*. Voir aussi Dessins du duc de Devonshire, n° 7.

Hauteur, 115 millim.; largeur, 163 millim.

0.0.8-263. — A gauche, une hauteur boisée, une hutte et un édifice; à droite, un grand arbre; dans le fond, un lac et des montagnes. Sur le premier plan, des brebis et un vieux pasteur avec trois enfants. Herminie, tenant son cheval par la bride, s'approche d'eux. (A la plume, lavé de bistre.) *Claudio Rom. 1677*. Ce dessin paraît être une première étude pour le n° 197 du *Livre de Vérité*. Le sujet a aussi été traité par Claude dans le n° 166. Voir aussi Dessins de l'Albertine, n° 264. Lewis, P. 3, n° 2.

Hauteur, 140 millim.; largeur, 235 millim.

0.0.8-264. — *Éliézer et Rébecca*. A gauche, Rébecca posant sa cruche sur le bord du puits; près d'elle Éliézer tenant deux chameaux; un troisième chameau boit à gauche. Dans le fond, des montagnes et des arbres; à droite, un grand

bâtiment. (A la plume, lavé d'encre de Chine.) Inscription : *Claudio fecit in Roma 1675.* Earlom, V. 3, n° 8.

Hauteur, 142 millim.; largeur, 212 millim.

0.0.8-265. — Le *Christ en jardinier.* Sur une hauteur, à gauche, les trois croix; à droite, un terrain boisé; vers le centre, le Christ avec Marie. Dans le fond, une ville et des montagnes, effet de matin. (A la plume, lavé d'encre de Chine, sur papier gris.) Daté de Rome, 1678. Étude pour le n° 194 du *Livre de Vérité.* Voir aussi Dessins du duc de Devonshire, n° 7, et 0.0.8-262. Lewis, P. 3, n° 14.

Hauteur, 169 millim.; largeur, 284 millim.

0.0.8-266. — Foule rangée sur le passage d'un cardinal. (Croquis à la plume.) Inscription : *Lundij 24 decembre 1674 fontione fatta nel aprire la porta Santa Maria Maggiore del Emi*^{mo} *et Rever*^{mo} *Sig*^{re} *Card*^{le} *Rospiglioso Claudio fecit.* Reproduit ci-dessus. Voir la gravure, page 123.

Hauteur, 93 cent.; largeur, 176 millim.

0.0.8-267. — *Minerve visitant les Muses sur le mont Hélicon.* A gauche, un grand arbre; à droite les Muses, les unes assises, les autres debout; au centre, Minerve. (A la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine.) Signé et daté : *Claudio inv. Roma 1676.* Les initiales J. R. et le timbre de Sir Joshua Reynolds se voient sur ce dessin, qui est une étude pour le n° 195 du *Livre de Vérité.* (Collection Richardson.)

Hauteur, 195 millim.; largeur, 271 millim.

0.0.8-268. — *Jacob luttant avec l'Ange.* Voir L. V., 181; Dessins du Louvre, n° 26-697; Dessins du duc de Devonshire, n° 6; Dessins Heseltine, n° 22; Dessins Poynter, n° 2. (A la plume, lavé d'encre de Chine.) — (Collection Richardson J^{r}.)

Hauteur, 89 millim.; largeur, 79 millim.

0.0.8-269. — Vue d'un port de mer. Un grand bateau occupe le premier plan; sur le port, un groupe de trois hommes; deux autres hommes s'avancent et présentent une branche d'olivier à un homme debout, au bord de la mer, à droite, mais celui-ci rejette la branche et brandit la lance qu'il tient dans sa droite. Plus loin, sur la mer, un autre bateau; plus loin encore, une montagne. (A la plume, lavé de sépia.) Signé et daté *Claudio IV. Romæ 1675.* Ce dessin est une étude pour le n° 185 du *Livre de Vérité* qui fut exécuté dans le cours de la même année. (Voir L. V., 185.)

Hauteur, 184 millim.; largeur, 255 millim.

0.0.8-270. — Paysage avec fabriques. A gauche, sur une hauteur, un temple ruiné; au premier plan, un groupe d'arbres et de l'eau; à droite, un groupe de trois hommes. (Au crayon noir et blanc, sur papier foncé.) Dessin douteux.

Hauteur, 182 millim.; largeur, 217 millim.

0.0.8-271. — Étude d'une partie du Colisée. (Au crayon noir, lavé de sépia.)

Hauteur, 112 millim.; largeur, 182 millim.

0.0.8-272. — Les trois colonnes du temple de Castor et Pollux. (Au crayon noir.) Inscription : *1682. libro che io fatto Claudio Gillée.*

Hauteur, 177 millim.; largeur, 112 millim.

5.9-161. — Paysage avec fabriques. A droite, un port de mer et la proue d'un bateau; de hautes montagnes boisées, au centre; dans le bas, sur le second plan, une mare d'eau et des oies; au premier plan un groupe d'hommes, et des arbres à gauche. (A la plume, lavé de sépia et d'encre de Chine, avec des rehauts de sanguine.) Inscription provenant d'une main étrangère : *C. G. le Lorrain.* Dessin acheté en 1846.

Hauteur, 291 millim.; largeur, 407 millim.

F.f.2-154. — A droite, un groupe d'arbres; à gauche, un petit bâtiment au bord de l'eau. (A la plume, lavé d'encre de Chine.) Dessin altéré par la lumière.

Hauteur, 181 millim.; largeur, 284 millim.

F.f.2-155. — *Cérès et Aréthuse.* Au premier plan, Aréthuse se montrant dans l'eau et Cérès assise dans son char; à droite, des arbres à feuillage épais. (A la plume, lavé à l'encre de Chine.) Inscription à la sanguine, d'une main étrangère : *Claude Lorrain.* Puis les mots : *Aréthuse, Cérès*, écrits avec l'encre qui a servi pour le dessin et le chiffre *W. F.*

Hauteur, 183 millim.; largeur, 255 millim.

F.f.2-156. — Étude d'après nature. Un quai au bord du Tibre; à gauche, des édifices et plusieurs grands bateaux; sur la rive droite, deux hommes et un bateau coulé. Une femme rame, dans un bateau contenant deux personnes, vers la gauche. (A la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine.) Inscription : *Claudio fecit Ripa grande.* Étude se distinguant par sa belle lumière.

Hauteur, 251 millim.; largeur, 210 millim.

F.f.2-157. — Vue prise au bord de la mer, près de Civita-Vecchia. (A la plume et à la sanguine, lavé d'encre de Chine.) Inscription : *Claudio fecit per il viage di Civita vecio.* Dessin qui doit appartenir à son carnet de 1627. Au revers, inscription de sa main qu'on ne peut pas lire, le dessin étant collé sur du carton.

Hauteur, 105 millim.; largeur, 324 millim.

F.f.2-158. — Étude d'après nature. Au premier plan, à gauche, un magnifique arbre; à terre, appuyés contre le tronc, deux hommes. (Lavé à l'encre de Chine et au bistre, avec rehauts blancs, sur du papier gris.) Signé : *Claudio fecit.* (Collection Richardson.) Dessin fort endommagé, dans lequel on a essayé de raviver les blancs.

Hauteur, 219 millim.; largeur, 318 millim.

F.f.2-159. — Étude d'après nature. Au premier plan, le Christ et les deux disciples sur la route d'Emmaüs; à droite, un arbre; sur une hauteur, à gauche, une tour ronde et un arbre; dans la plaine, plusieurs maisons; de l'eau et des montagnes dans le fond. (A la plume, lavé de bistre sur du papier bleu.) L. V., 125 et 151.

Hauteur, 217 millim.; largeur, 301 millim.

F.f.2-160. — Vue prise dans les environs de Rome. Sur les terrains du premier plan, un pâtre et des brebis; à gauche, un arbre, et d'autres arbres sur une hauteur à droite. (A la plume, lavé de bistre.) — (Collection Richardson.)

Hauteur, 137 millim.; largeur, 216 millim.

F.f.2-161. — *L'Histoire de Tobie.* A droite, une rivière avec un port; sur l'eau, deux hommes dans un bateau; plus loin, un bois, et près du bord, deux cerfs. Sur le premier plan, Tobie et le poisson, avec l'ange debout, devant eux. A droite, un arbre, et, plus loin, au delà du pont, un temple. Effet de soleil couchant. (A la plume, lavé d'encre de Chine.) Inscription : *Claudio Gelle in fecit Romæ 1670.* Étude d'après le nº 160 du *Livre de Vérité.* Voir Tableaux de l'Ermitage, nº 1438.

Hauteur, 162 millim.; largeur, 228 millim.

F.f.2-162. — Étude d'après nature. A droite, des vaches buvant à l'ombre d'un groupe d'arbres; à gauche, un autre troupeau, suivi d'un pâtre; un second pâtre est assis à terre, auprès de ses chèvres. Sur une hauteur, deux personnages, dont l'un dessine, sont assis devant un grand bâtiment, un temple rond à portique corinthien. (Cf. o.o.8-251.) Sur l'autre rive, à droite, un village entouré d'arbres. (A la plume, lavé de bistre.) — (Collection Richardson.)

Hauteur, 190 millim.; largeur, 296 millim.

CHATEAU DE WINDSOR

La bibliothèque de S. M. la Reine, à Windsor, contient huit dessins de grand format et douze petites études. Tous ont été reproduits par F. C. et G. Lewis, Londres, 1812. Les dessins cités dans le texte sont :

1. — Le *Débarquement d'Énée.* (Voir L. V., 185.) L'inscription est ainsi conçue : *Claudio fecit Roma 1677.* Lewis, nº 35.

2. — *Acis, Galatée et le géant Polyphème.* (Voir L. V., 141.) — (A la plume et à la sépia, avec des rehauts blancs.) Exposé à la *Grosvenor Gallery* en 1878-1879, nº 959. Lewis, nº 38.

3. — *Sacrifice à Apollon.* (Voir L. V., 157). L'inscription porte : *Claudio Roma 1672. Il tempio di Apollo in Delpho sopra monte evocata da Giugnone.* Lewis, nº 50.

4. — *Il Pastore di Paglia.* (L. V. 142.) Dans le dessin, Claude a placé le pâtre à la droite; dans le tableau, il l'a placé à gauche. Voir Tableaux, collection Ellesmere, nº 2; Lewis, nº 441.

5. — Grand groupe d'arbres. Au centre, sur le premier plan, des danseurs; à gauche, au second plan, des cavaliers. Ce dessin rappelle le grand groupe d'arbres (348, collection His de la Salle), dans la réserve du Louvre. (Lavé de sépia, avec rehauts

blancs.) Exposé à la *Grosvenor Gallery* en 1878-1879, sous le n° 967. Lewis, n° 32.

6. — *Saint Jean-Baptiste prêchant dans le désert.* Lewis, n° 59.

7. — La *Traversée de la mer Rouge.* A gauche, sur un rocher, Moïse avec les Israélites; à droite, la mer et l'armée de Pharaon disparaissant dans les flots. Lewis, n° 48.

8. — Sept études à la sépia d'après nature. Exposées à la *Grosvenor Gallery* en 1878-1879, n° 955[1].

COLLECTION DU DUC DE DEVONSHIRE, A CHATSWORTH

1. — *Énée avec ses trois compagnons conduits par le prêtre au temple d'Apollon.* A droite, l'entrée du temple; à gauche, un grand bâtiment, puis des rochers élevés couronnés d'autres bâtiments; dans le fond, au centre, vue sur la mer et des montagnes. Inscription : *Sybilla cumana mostro a Ænea il tempio, libro sexto Virgilio. Claudio inv. 1679.* (A la sépia et à l'encre de Chine, sur du papier blanc, des lavis bleus et des rehauts blancs.) Reproduit par Earlom, n° 80.

2. — La *Rencontre d'Énée et de Vénus.* A droite, un grand portique à colonnes; sur le second plan, un bouquet d'arbres gracieusement arrondis. Dessin fait vers 1676. (A la plume, lavé à la sépia.) Inscription : *Énea accompagnato di Acato rincontra Venus in habito di cacciatrice lib : I. Enide di Virgilio.* Earlom, n° 94.

3. — *Ascagne tuant un cerf.* Ce dessin est une répétition, avec des variantes, de celui qui, à la Bibliothèque nationale de Paris, dans le Cabinet des Estampes, est collé dans le volume contenant l'œuvre de Dominique Barrière. L'inscription est ainsi conçue : *Come Ascanio saetto il cervo. Claudio IV. Roma 1678.* (A la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine, rehaussé de blanc.) Gravé par Arthur Pond, en 1682, et par Earlom, n° 93.

4. — Le *Sermon sur la montagne.* La partie droite est une reproduction libre du numéro 138 du *Livre de Vérité*, exécuté en 1656 pour l'évêque de Montpellier, mais, dans le présent dessin, Claude a ajouté toute la moitié gauche, où l'on voit le peuple arriver par petits groupes clairsemés dans la plaine. Dans le fond, la coupole de Saint-Pierre se détache sur l'horizon. (A la plume, lavé de sépia et d'encre de Chine.) Earlom, n° 100.

5. — *Moïse devant le buisson ardent.* On remarque des parties fort belles dans ce dessin, qui est une reproduction du numéro 161 du *Livre de Vérité.* (A la plume.) Earlom, n° 99.

1. Je dois déclarer ici que je ne connais les dessins de Windsor que par des reproductions, à l'exception de ceux qui ont été exposés à la *Grosvenor Gallery.*

6. — *Jacob luttant avec l'ange.* Répétition du numéro 181 du *Livre de Vérité.* Inscription : *Claudio Gellée fecit Roma 1671.* (A la plume, lavé de sépia.) Earlom, n° 97.

7. — *Sainte Marie-Madeleine et le Christ en jardinier.* Reproduction du n° 194 du *Livre de Vérité.* Inscription : *Roma 1675.* (A la plume et au crayon, lavé de sépia.) Earlom, n° 83.

8. — *Moïse devant le buisson ardent.* Même sujet, avec quelques changements, que le n° 5. Earlom, n° 95.

9. — *Débarquement de Cléopâtre à Tarse.* Reproduction du n° 63 du *Livre de Vérité ;* il manque quelques figures et il y a quelques changements de détail. (A la plume, lavé de sépia, d'un dessin très léger.) Earlom, n° 84.

10. — Paysage. Même sujet que les nos 107 et 189 du *Livre de Vérité.* (Dessin de la dernière manière, à la plume, lavé de sépia.) Earlom, n° 96. Voir Dessins : Musée du Louvre, n° 26-702.

11. — *Moïse sauvé des eaux.* A gauche, un pont; au second plan, vers le centre, un groupe d'arbres. (Petit dessin légèrement esquissé au crayon, refait à la plume et lavé de sépia.) C'est la partie gauche du n° 47 du *Livre de Vérité.*

12. — Paysage. Sur les terrains du premier plan, un troupeau; à gauche une tour; deux personnages s'avancent dans l'ombre, éclairés par un rayon du soleil couchant; un pin d'Italie se détache au centre contre le ciel clair. Ce dessin est aujourd'hui comme éteint, mais il a été une merveille de lumière, les belles lignes de la composition lui prêtent encore du charme. (A la plume et à la sépia.) Earlom, n° 98. Exposé à la *Grosvenor Gallery* en 1878-1879, n° 968.

13. — Paysage, avec une vue du Ponte Nomentano sur le second plan. (A la plume.) Earlom, n° 79.

14. — Étude de deux hommes luttant à côté d'un étang qu'ombragent des groupes d'arbres. (A la plume.)

15. — L'*Ange et Agar.* (Dessin à la plume, fort vigoureux.) Signé : *Claudio Gilée.* Earlom, n° 87.

16. — Paysage, avec vue sur la mer. A droite, un arc de triomphe à double ouverture ; à gauche, un bateau sur la mer. (Dessin à la plume, lavé de bistre.)

17. — Paysage boisé, arrosé par une rivière. A droite, deux femmes assises; un peu plus loin, sous les arbres, un pâtre, appuyé sur un bâton, regarde son troupeau de chèvres. (A la mine de plomb et à la pierre noire et blanche.) Earlom, n° 90.

18 — Paysage avec fabriques. A gauche, un groupe d'arbres qui jettent leur ombre sur les terrains du premier plan; à droite, un portique à colonnes, puis des arbres et une tour, des tronçons de colonnes à terre, et, dans le fond, une vue sur la rivière et des montagnes. (A la plume, le fond à la mine de plomb.) Earlom, n° 85.

19. — Paysage boisé. A droite, la rivière passant sous un pont à quatre arches; au centre, un troupeau de vaches et de chèvres; à gauche, deux pâtres assis. (Dessin à la plume et au crayon noir, lavé de bistre.) Earlom, nº 89.

20. — Paysage. Sur le devant, un pont à une arche jeté sur un torrent; la route aboutit à la porte fortifiée d'une petite ville située sur le second plan; à gauche et à droite, des arbres; dans le fond, un pont à trois arches dominé par une ville penchée sur un rocher et des montagnes. C'est peut-être le plus beau dessin de la collection de Chatsworth. Il doit avoir été exécuté entre 1640 et 1650. (A la plume, avec de légers lavis de bistre.) Earlom, nº 82.

21. — Dessin au crayon et à la plume, lavé de bistre.

COLLECTION DE M. HESELTINE

1. — Paysage. Plaine boisée, arrosée par une rivière; des montagnes ferment l'horizon; à droite, près du sommet du pic le plus élevé, un petit village. (Dessin à la plume et à la sépia.) Collections Esdaile, Bale.

Hauteur, 152 millim.; largeur, 205 millim.

2. — Étude pour le nº 134 du *Livre de Vérité*. Le tableau se trouve chez lord Leconfield, à Petworth. Ce dessin porte l'inscription : *Claudio inv F Roma 1656*. (A la plume, lavé de sépia et d'encre de Chine.) Collections Earl of Halifax, Richardson Jr, Bale.

Hauteur, 147 millim.; largeur, 207 millim.

3. — Paysage. Au centre, un lac, que contourne la route; à gauche, un grand groupe d'arbres. (Au crayon, dont les tons gris et argentés font contraste avec le ton foncé de la sépia.) Collections Sir J. Lawrence, Esdaile, N. Desperay, Wellesley.

Hauteur, 208 millim.; largeur, 386 millim.

4. — Petit groupe de danseurs; à gauche, des arbres. (A l'encre de Chine et à la sépia.) Collections Sir J. Lawrence, Esdaile.

Hauteur, 124 millim.; largeur, 91 cent.

5. — Étude. Le bord d'une rivière. (A la plume, lavé de sépia, sur papier bleu.) Collections Comte de Fries, Sir J. Lawrence, Esdaile, Mayor.

Hauteur, 118 millim.; largeur, 263 millim.

6. — Étude. Un chemin à la campagne. Au revers, étude d'un bateau, avec une inscription faite à *Ripa Grande*. (Ces deux dessins sont à la plume et à la sépia mélangée de blanc.) Collection Mayor.

Hauteur, 114 millim.; largeur, 203 millim.

7. — Très jolie vue des bords du Tibre. A droite, la campagne boisée; à gauche, sur la ligne de l'horizon, Rome. (A la plume, avec lavis de sépia.) Collections Comte de Fries, Sir J. Lawrence, Esdaile.

Hauteur, 104 millim.; largeur, 200 millim.

8. — A droite, un grand portique occupant la moitié du dessin; à gauche, un bateau monté par deux marins aborde au quai, où se tiennent deux autres personnages; plus loin, à moitié caché par le portique, un grand vaisseau. La ligne de l'horizon coupe le dessin presque en deux. (A la plume, à l'encre de Chine et à la sépia.) Collections Richardson Jr, Bouverie, Bale.

Hauteur, 183 millim.; largeur, 127 millim.

9. — Étude sur parchemin pour un coin de l'eau-forte le *Troupeau en marche par un temps orageux*. (A la plume et à la sépia.) Collections Mariette, de Roveray, Bale.

Hauteur, 158 millim.; largeur, 103 millim.

10. — A gauche, au premier plan, un groupe de grands arbres; à droite, au premier plan, trois personnages qui causent; au second plan, un groupe d'arbres; au fond une chaîne de hautes montagnes; dans le ciel, une nuée d'oiseaux. (Au crayon et à la plume, avec lavis de sépia et d'encre de Chine, et rehauts blancs.) Dessin probablement exécuté vers 1660.

Hauteur, 166 millim.; largeur, 238 millim.

11. — Très beau dessin représentant une grande rivière ou un port de mer. Au premier plan, au centre, un petit bateau; à droite un grand vaisseau dont on ne voit que la proue et les mâts; à gauche, des côtes boisées et couronnées par un petit temple circulaire. (Au crayon noir sur du papier gris, légèrement lavé à l'encre de Chine et légèrement rehaussé de blanc.) Voir Dessins exposés à l'École des Beaux-Arts, n° 2, *British Museum*, 0.0.7-160, et Tableaux de Dulwich, n° 275.

Hauteur, 176 millim.; largeur, 273 millim.

12. — Étude, sur du papier mou, pour le n° 50 du *Livre de Vérité*. Très beau dessin. (A la plume, avec lavis à l'encre de Chine et à la sépia.)

Hauteur, 305 millim.; largeur, 265 millim.

13. — Le *Repos de la Sainte Famille*, grande étude. Au centre, au second plan, deux grands arbres dont les troncs s'entre-croisent; à gauche, dans le coin, saint Joseph; plus en avant, la Vierge assise avec l'Enfant sur ses genoux; un ange s'agenouille devant eux; dans le fond, à droite, une jolie échappée de campagne avec un groupe de cyprès d'un dessin charmant. (A la plume, avec lavis à l'encre de Chine et à la sépia.) Collections Wellesley, Bale.

Hauteur, 188 millim.; largeur, 250 millim.

14. — Étude d'une campagne boisée. A droite, au premier plan, un groupe d'arbres; d'autres groupes au second plan, à gauche et au centre; le feuillage est agité par le vent. Ce dessin, très monté de ton, est d'une beauté merveilleuse. (A la plume, avec lavis à la sépia.) Reproduit par Lewis. (Smith, 341.) Daté de 1660. Collections Champenowne, Lawrence, Esdaile, Bale.

Hauteur, 224 millim.; largeur, 327 millim.

15. — Paysage arrosé par une rivière. A droite, un pâtre assis près de quelques chèvres et d'une vache; deux autres vaches, à gauche, passent le gué. (Dessin très étudié, sur

du papier fort mou, au crayon, lavé à la sépia.) Signé deux fois et daté de 1660. Collections de Roveray, Sir J. Lawrence, Esdaile, Bale.

Hauteur, 197 millim.; largeur, 305 millim.

16. — Étude de figures, parmi lesquelles on remarque un danseur. Inscription : *A Monsieur Courtois, à Paris, Claude Gellée, dit le Lorrain 1665.* (Au crayon noir.) Collections H. N. Earl Spencer, Wellesley, Addington. Cf. *Danse villageoise* et *Danse sous les arbres.*

Hauteur, 185 millim.; largeur, 265 millim.

17. — Magnifique paysage, à grand effet, arrosé par une rivière (l'Anio ?). Au centre, un bouquet d'arbres; à droite, d'autres arbres encore; sur la rive opposée, à gauche, des hauteurs dominées par des rochers escarpés. Plein de couleur; un beau rayon de lumière éclaire l'horizon. Signé et daté : *Claudio IV Roma 1663.* (Au crayon noir et blanc, les contours largement arrêtés à la plume avec des lavis, de l'encre de Chine et de la sépia.) Collections Wellesley, Bale.

Hauteur, 263 millim.; largeur, 350 millim.

18. — Bords d'un lac. A droite, un petit bateau; à gauche, des massifs d'arbres qui se continuent vers le fond, formant autour de l'eau une courbe gracieuse. (Sur un papier d'un ton rosé, comme Claude en employait vers 1640; à la plume, légèrement lavé de sépia.)

Hauteur, 275 millim.; largeur, 415 millim.

19. — Étude de la partie supérieure de deux troncs d'arbre qui se croisent. L'inscription est d'une main étrangère : *Claudio Lorenese.* (A la plume, lavé d'encre de Chine.) Collection Bouverie.

Hauteur, 186 millim.; largeur, 122 millim.

20. — Sujet allégorique. (Voir L. V., 193.) Inscription : *Claudio fecit.* (A la plume et au crayon noir et blanc, lavé d'encre de Chine et de sépia, sur papier gris.) Collections Bale, Sir Joshua Reynolds, Wellesley, Newman.

Hauteur, 250 millim.; largeur, 320 millim.

21. — A droite, une hauteur supportant un temple et d'autres bâtiments; au centre, un bouquet d'arbres; à gauche, des arbres, et au second plan une forteresse avec un pont que traversent des soldats. Au premier plan, à droite, un groupe de cinq figures. (A la plume, lavé de sépia et d'encre de Chine, avec rehauts blancs.) Collections Bouverie, Wellesley, Newman.

Hauteur, 181 millim.; largeur, 257 millim.

22. — Étude du groupe de Jacob luttant avec l'ange. (Voir L. V., 181.) (Au pinceau, lavé de sépia.) Collections Charles I, Richardson, Wellesley, Newman. (Voir n° 26.)

Hauteur, 40 millim.; largeur, 257 millim.

23. — Vue prise au bord de la mer. A droite, dans le fond, le Vésuve; au premier plan, sur une route boisée, un groupe de trois figures. (Au pinceau, lavé de sépia.) Inscription : *Claudio Gillee IV Roma 1661.* Collections Esdaile, J. Lawrence, Richardson, Hone, Wellesley, Newman.

Hauteur, 188 millim.; largeur, 247 millim.

24. — Deux barques en pleine mer. L'une, au premier plan, est à demi submergée. Très beau dessin. (A la plume, lavé de sépia.) Collections Wellesley, Newman.

Hauteur, 320 millim.; largeur, 224 millim.

25. — Au centre, un bouquet d'arbres; au premier plan, un pêcheur avec un filet, au bord de l'eau ; dans le fond, des montagnes. (A la plume lavé de sépia.) Collections Wellesley, Newman.

Hauteur, 110 millim.; largeur, 162 millim.

26. — *Jacob luttant avec l'ange.* Étude pour le nº 181 du *Livre de Vérité.* (A la plume, lavé de sépia, d'encre de Chine, de blanc, etc.) Collections Wellesley, Newman. (Voir Dessins du *British Museum*, nº o.o.8-245 ; duc de Devonshire, nº 6 ; Dessins Poynter, nº 2 ; Dessins du Louvre, nº 26,697, réserve; Tableaux de l'Ermitage, nº 1431.)

Hauteur, 247 millim.; largeur, 340 millim.

27. — A droite, un quai s'étendant devant un palais; à gauche, un grand bateau sur la mer. Sur le quai, un groupe de personnages qui vont s'embarquer dans un petit bateau. Inscription : *Claudio fecit Roma 1665.* (A la plume, lavé de sépia, avec rehauts blancs.) Collections Esdaile, Lawrence, Wellesley, Newman.

Hauteur, 157 millim.; largeur, 187 millim.

28. — Très belle étude, fort librement exécutée pour le nº 3 du *Livre de Vérité.* (A la plume, lavé de sépia et d'encre de Chine.) Collections Bordigue, Wellesley, Newman.

Hauteur, 265 millim.; largeur, 407 millim.

29. — A droite, des bâtiments classiques sur une hauteur; vers le centre, un troupeau dans un ravin dominé par une hauteur ; à gauche, Battus, assis à l'ombre d'un groupe de grands arbres, et Mercure. Inscription : *Claudio Roma. 1662.* (Au crayon noir, lavé de bistre, d'encre de Chine, de sépia, de blanc.) Collections Wellesley. Newman. Magnifique dessin d'un grand effet et très bien conservé.

Hauteur, 245 millim.; largeur, 369 millim.

COLLECTION DE SIR FREDERICK LEIGHTON

PRÉSIDENT DE L'ACADÉMIE ROYALE

1. — Le *Temple de la Sibylle à Tivoli.* Étude d'un grand charme de ton. (A la plume, lavé d'encre de Chine.) Collections Bale, Wellesley, Newman.

Hauteur, 117 millim.; largeur, 102 millim.

2. — Le *Ponte Molle.* Très joli dessin, d'un faire délicat. (Au crayon, lavé de sépia.)

Hauteur, 107 millim.; largeur, 174 millim.

3. — Ruines classiques : la Cloaca Maxima et le Temple de Vesta, à Rome. (A la plume, sur papier gris.) Earlom, nº 60. Collections Farrington, Wellesley, Newman.

Hauteur, 81 cent.; largeur, 198 millim.

4. — Étude. A droite, des temples ; à gauche, un grand rocher. (A la plume, lavé de bistre.) Collections Sir J. Reynolds, Wellesley, Newman.

Hauteur, 117 millim.; largeur, 132 millim.

COLLECTION DE M. MALCOLM DE POLTALLOCH[1].

446. — *Paysage boisé*. Un groupe de grands arbres; au premier plan, six bœufs. (A la plume et au bistre.) Signé : *Claude le Lorrain 1640*. Collections Lawrence, Esdaile et W. Exposé à la *Grosvenor Gallery* en 1878-1879, n° 957.

Hauteur, 208 millim.; largeur, 310 millim.

447. — *Site d'Italie*. Une hutte de chevrier située auprès de grands arbres; deux hommes sous la porte; plus loin, des chèvres couchées. (A la plume et au bistre, avec rehauts blancs, sur du papier gris clair.) Signé : *Cl. Gelé 1645*. Collections W., Esdaile et R.

Hauteur, 400 millim.; largeur, 260 millim.

448. — *Mercure et Argus*. Paysage avec troupeaux et personnages. (Lavé de bistre, avec rehauts blancs, sur du papier gris.) Dans l'angle droit : *Claude Lorraine*, et au revers : *Claudio Gellée dit Lorrains. Roma 1647*. Collection W.

Hauteur, 240 millim.; largeur, 361 millim.

449. — Paysage classique. A droite, plusieurs groupes de bergers et de bergères à l'ombre d'un bouquet d'arbres. Au premier plan, des rochers ; à gauche, une rivière, que traversent des bœufs; au second plan, un château, sur un rocher, une ville, etc. Daté de 1648. (A la plume, lavé de bistre.)

Hauteur, 215 millim.; largeur, 304 millim.

450. — *Site d'Italie*. Une rivière, avec des hauteurs sur les deux rives couronnées de bâtiments; au premier plan, un pâtre avec son troupeau. (A la plume, lavé de bistre.) Au centre, dans le bas, l'inscription : *Monsu Bot*. Il se peut que le nom soit celui de Jan Both, écrit, soit par Claude (qui, dans ce cas, lui aurait fait cadeau du dessin), soit par quelque amateur qui le croyait de la main de Both. Le dessin est signé au revers par Claude lui-même : *Claudio Gellée 1656 ;* il y a aussi six lignes de son écriture, des essais du commencement d'une lettre : « Monsieur, je suis estoné que vous me ditte de. » Collection W.

Hauteur, 178 millim.; largeur, 240 millim.

451. — Paysage classique. Effet de soleil couchant. Au premier plan, une route étroite aboutissant à un petit pont; plus loin, à droite, un groupe d'arbres et un aqueduc en ruines ; au fond, un lac ou une rivière bordé de montagnes. Signé au revers : *Claude Gelee inv. in Roma 1660*. (A la plume, lavé de sépia.) Collection W. Le centre est la partie la plus fortement éclairée, la lumière est très blonde, très belle. Conservation excellente.

Hauteur, 208 millim.; largeur, 317 millim.

1. Les numéros sont ceux du catalogue publié en 1879 par M. Robinson.

452. — Le *Repos de la Sainte Famille.* A droite, un pont et un temple classique près d'un groupe d'arbres. Au centre, la campagne traversée par une rivière; au second plan, un pont à trois arches; à droite, un groupe d'arbres et, au premier plan, la Sainte Famille avec un ange. (A la plume et au bistre, lavé de tons neutres.) Signé : *Claudio fecit Roma 1670.* Collection W.

Hauteur, 157 millim.; largeur, 222 millim.

453. — Paysage avec rivière. Au premier plan, deux hommes, dont l'un tient un filet; la rivière se perd dans les montagnes et les rochers du fond. Au centre, un grand groupe d'arbres s'élève sur le bord opposé de la rivière. (A la plume et au bistre.) Signé, dans l'angle inférieur à gauche : *Claudio fecit Roma 1673.* Collections Denon et W. Exposé à la *Grosvenor Gallery* en 1878-1879, n° 962.

Hauteur, 155 millim.; largeur, 208 millim.

454. — Paysage. Montagnes et lac au premier plan ; à gauche, des arbres sur un rocher; de l'autre côté, des arbres au bord de l'eau. (A la plume, lavé de bistre.) Collection W. Exposé à la *Grosvenor Gallery* en 1878-1879, n° 1078.

Hauteur, 158 millim.; largeur, 240 millim.

455. — Couvent avec campanile. Étude d'après nature. A droite, un groupe d'arbres ; au premier plan, un chevrier avec son troupeau. (A la plume, lavé de sépia.) Collection W.

Hauteur, 184 millim.; largeur, 240 millim.

456. — Étude d'après nature d'un groupe d'arbres; à gauche, un mur et une porte cintrée. (Au crayon noir, avec rehauts blancs sur papier gris.) Collection W.

Hauteur, 419 millim.; largeur, 267 millim.

457. — Paysage classique. Au centre, sous un groupe d'arbres, un pâtre assis avec trois autres personnages devant lui. A gauche, un pont à trois arches, et, de l'autre côté, un temple en ruines; des brebis au premier plan. Dans le fond, des montagnes. (A la plume, lavé de sépia.) Collections Lawrence, Esdaile et W. Exposé à la *Grosvenor Gallery*, en 1878-1879, n° 958.

Hauteur, 102 millim.; largeur, 158 millim.

458. — Paysage. Au premier plan, un groupe d'arbres près d'un lac; chevriers avec leurs troupeaux, femmes lavant du linge dans le lac. A droite, une rivière; dans le fond, des rochers et un château ou un village. (A la plume, lavé de sépia, sur papier brun.) Collections Dimsdale, Lawrence, Esdaile et W.

Hauteur, 248 millim.; largeur, 362 millim.

459. — Paysage d'après nature. Des terrains montagneux et boisés au premier plan. Au second plan, un château ou une petite ville sur une montagne; dans la plaine, un lac ou la mer. (A la plume, lavé de bistre.) Collections Richardson, Bouverie et R.

Hauteur, 153 millim.; largeur, 178 millim.

460. — Vue d'une villa, dans un paysage boisé. (A la plume, lavé de bistre, sur du papier gris.) Collection W.

461. — Un bois ou un bouquet d'arbres avec un troupeau de vaches et de brebis. Dans le coin gauche, un pâtre qui joue du fifre; un autre, couché à terre, l'écoute. (Lavé à l'encre de Chine.) Collection W. Exposé à la *Grosvenor Gallery*, en 1878-1879, n° 969.

Hauteur, 310 millim.; largeur, 445 millim.

462. — Paysage d'une forme allongée, en *sordini*. A droite, un château avec un pont. Trois hommes, parmi lesquels le peintre occupé à dessiner, sont assis au premier plan. Au centre, un bouquet d'arbres, et, à gauche, un lac ou un bras de mer avec des bateaux. Sur la route, quatre hommes et une femme montée sur un mulet. Cf. L. V., 44; R.-D., 9, et Tableaux de lord Northbrook, n° 6. Collections W. et Dimsdale.

Hauteur, 119 millim.; largeur, 522 millim.

463. — Paysage. Vue du Ponte Molle. A gauche, un groupe d'arbres, cinq vaches qui boivent dans un étang et un pâtre appuyé sur son bâton. (Au crayon noir, lavé de sépia, avec rehauts blancs.) Collections Dimsdale, Lawrence, Esdaile, Wellesley. Exposé à la *Grosvenor Gallery*, en 1878-1879, n° 966. Voir aussi Dessins de MM. Leighton, n° 2, et Roupell, n° 4.

Hauteur, 216 millim.; largeur, 325 millim.

464. — Paysage classique. Effet de soir; au centre, un château tour ronde auprès d'un petit lac ou rivière; dans le fond, des montagnes; à droite, un bouquet d'arbres et deux grands arbres à gauche au premier plan. Signé : *Claudio F. Roma.* (A la plume, lavé de bistre, avec rehauts blancs.) Collection W.

Hauteur, 258 millim.; largeur, 267 millim.

465. — Paysage boisé. A gauche, un étang avec un groupe d'arbres et une tour ronde; à droite, des arbres; dans le fond, des montagnes. (A la plume, lavé de sépia.) Collection W. Exposé à la *Grosvenor Gallery* en 1878-1879, n° 1075. Belle étude d'arbres avec de brillantes échappées, masses très larges avec trouées de lumière d'une netteté parfaite.

Hauteur, 127 millim.; largeur, 189 millim.

466. — Un pont sur le Tibre. Au revers, étude d'un homme monté sur une petite barque et de deux autres hommes dans l'eau. (A la plume et au bistre, sur papier gris.) Collections Lawrence, Esdaile, Hawkins et R. Exposé à la *Grosvenor Gallery* en 1878-1879, n° 1037.

Hauteur, 113 millim.; largeur, 202 millim.

467. — Étude d'après nature. Jardin ou terrasse dans un paysage montagneux; au revers, une étude d'arbres. (A la plume, avec rehauts blancs sur papier bleu.) Collections de Fries, Lawrence, W. et Esdaile.

Hauteur, 190 millim.; largeur, 241 millim.

468. — Une villa entourée d'arbres, près d'une colline boisée. (A la plume, lavé de bistre.) Collections Richardson et W.

Hauteur, 108 millim.; largeur, 145 millim.

469. — Étude de trois vaches et d'un pourceau; des arbres à gauche. (A la plume et au bistre.) Collection W. Étude très soignée.

Hauteur, 130 millim.; largeur, 165 millim.

470. — Étude d'arbres, lisière d'un bois. (A la plume et au bistre.) Collection W.

Hauteur, 170 millim.; largeur, 108 millim.

471. — Des bâtiments au bord d'une rivière, étude d'après nature. (A la plume, lavé de bistre, avec rehauts blancs sur papier gris.) Collection W. Exposé à la *Grosvenor Gallery* en 1878-1879, n° 1072.

Hauteur, 108 millim.; largeur, 198 millim.

472. — Étude d'après nature. Des bœufs, et, à droite, un groupe d'arbres. (A la plume et au bistre.) Collection W.

Hauteur, 146 millim.; largeur, 188 millim.

473. — Étude d'après nature. Une campagne avec une rivière à bords très élevés, au premier plan. (A la plume, lavé de bistre.) Collection W.

Hauteur, 127 millim.; largeur, 188 millim.

474. — Étude d'un groupe d'arbres d'après nature. (A la plume et au bistre.) Collection W.

Hauteur, 180 millim.; largeur, 129 millim.

475. — Paysage près des murs d'une ville italienne. Effet de midi. (A la plume, lavé de bistre.) Inscription par une main étrangère : *Claudio Lorenese*. Collection W. Exposé à la *Grosvenor Gallery* en 1878-1879, n° 963.

Hauteur, 100 millim.; largeur, 132 millim.

COLLECTION DE M. MITCHELL

1. — Étude d'arbres. A droite, un groupe de châtaigniers; dans le fond, à gauche, une colline qu'on aperçoit au-dessus d'un mur. (A la plume, lavé de sépia.) L'inscription *Claude L.* est d'une main étrangère.

Hauteur, 282 millim.; largeur, 209 millim.

2. — Étude de trois arbres, au bord d'une rivière, les pieds engagés dans des roseaux. (Au crayon, lavé de sépia.)

Hauteur, 309 millim.; largeur, 202 millim.

3. — Paysage. A gauche, un bouquet d'arbres près d'une rivière; sur les terrains du premier plan un pâtre, accompagné de son chien, suit un troupeau de vaches et de chèvres; à droite, la rivière et une hauteur couronnée d'un bâtiment circulaire. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 173 millim.; largeur, 250 millim.

4. — La *Tentation du Christ*. A la plume et à l'encre de Chine, avec rehauts blancs sur papier bleu. Signé et daté : *1670 Claudio fecit*. Ce dessin reproduit, avec moins de détails, le n° 0.0.8-257 de la collection du *British Museum*.

Hauteur, 280 millim.; largeur, 191 millim.

COLLECTION DE M. E. J. POYNTER

MEMBRE DE L'ACADÉMIE ROYALE

1. — Étude d'un grand paysage classique. Au centre, un bouquet d'arbres; à gauche, sur une hauteur, le temple d'Antonin et Faustine; à droite, une rivière sur laquelle est jeté un pont à sept arches. Sur les terrains du premier plan, Jacob avec Lia et Rachel; près d'eux, un troupeau de brebis. Cf. L. V., 169. (A la plume, lavé à l'encre de Chine et à la sépia.) Il y a une inscription au revers, mais le dessin étant collé, cette inscription a été reproduite par une main étrangère : *Al molto Red^o Mons mio Coll^mo il Sig^r Hendrico van Helmase* (Henricus van Halmaele) *cordecano della catedrale mio Sig^r a Roma ce 28 mar 1663 vostre tres humble et aff. serviteur Claudio Gillée dit le Lorrain.* Collections Hibbert et Esdaile. Reproduit par Earlom, n° 73.

Hauteur, 155 millim.; largeur, 220 millim.

2. — *Jacob luttant avec l'Ange.* Grand paysage presque identique au n° 26697 de la réserve du Louvre. Voir aussi : Dessins du British Museum, n° 0.0.8-268; Dessins du duc de Devonshire, n° 6, et Dessins Heseltine, n° 22. (A la plume, lavé de bistre, d'encre de Chine, de sépia, le tout mélangé de blanc sur papier jaunâtre.) Collection Esdaile.

Hauteur, 242 millim.; largeur, 355 millim.

3. — Dessin ovale. A gauche, une hauteur boisée se prolongeant en pente vers la droite; au premier plan, une femme qui porte un panier sur sa tête et chasse devant elle, vers la gauche, deux chèvres et deux vaches; un chien l'accompagne; dans le fond, à droite, de l'eau et des montagnes. (A la plume et à la sépia, lavé d'encre de Chine.)

Diamètre, 150 millim.

4. — A gauche, un grand bouquet d'arbres; à droite, un portique à deux colonnes. Énée, accompagné d'Achate, s'entretient avec le prêtre qui lui indique le temple de la Sibylle; ce temple, c'est le Panthéon que l'on voit dans le fond sur une hauteur, à gauche. (A la plume, au crayon noir, lavé de bistre, etc.) Collections J. Hudson, Willett, Esdaile. Cf. Dessins du duc de Devonshire, n° 1.

Hauteur, 156 millim.; largeur, 218 millim.

COLLECTION DE M. ROUPELL

1. — *Une Ancienne Porte de Rome.* (A la plume et au bistre, sur du papier de soie.)

Hauteur, 146 millim.; largeur, 121 millim.

2. — A gauche, édifices antiques entourés d'arbres au delà d'une porte, au premier plan; à droite, dans le lointain, le Colisée. (A la plume et au bistre, avec lavis de sépia, sur papier de soie.)

Hauteur, 130 millim.; largeur, 153 millim.

3. — Le *Forum Romanum*. Au premier plan, les trois colonnes du temple de Jupiter Stator. (A la plume, sur du papier épais, lavé de bistre.)

Hauteur, 129 millim.; largeur, 183 millim.

4. — Très beau dessin, exécuté probablement vers 1640. Une rivière baigne les bords d'une presqu'île boisée, ornée de monuments pittoresques, qui traverse le tableau en le divisant presque en deux. A l'extrême gauche, un coin de terrain. (A la plume, lavé à la sépia, le ciel lavé à l'encre de Chine.) Ce dessin est contre-collé, le ciel a été ajouté par une autre main. Collections Bouverie, Richardson, C. S. et Wellesley.

Hauteur, 91 millim.; largeur, 152 millim.

5. — Petit dessin à la plume sur du papier fort épais. Au premier plan, des arbustes; plus loin, une colline surmontée par une vieille ferme entourée d'arbres privés de feuilles.

Hauteur, 83 millim.; largeur, 87 millim.

6. — Vue de SS. Cosme et Damien (Forum Romanum). Grand dessin, sur papier légèrement vergé. (A la plume et à la sanguine, avec des lavis de sépia et d'encre de Chine.)

Hauteur, 289 millim.; largeur, 403 millim.

7 et 8. — Deux études faites probablement dans le lazaret de Civita-Vecchia. Le nº 8 porte l'inscription : *Claudio fecit Civita veccio.* (Ces deux dessins sont tous deux exécutés fort librement à la plume, avec un lavis rose et des rehauts blancs.) Collections de Sir J. Lawrence et Esdaile.

I. Hauteur, 60 millim.; largeur, 321 millim.
II. Hauteur, 80 millim.; largeur, 321 millim.

9. — Dessin du *Vieux Port de Marseille*, provenant du même carnet que les deux premiers et exécuté probablement comme eux pendant le voyage fait par Claude de France en Italie, au printemps de 1627. (A la plume, avec lavis de sépia.) Collection Wellesley. Reproduit ci-dessus, page 1.

Hauteur, 91 millim.; largeur, 305 millim.

10. — Grande étude pour l'*Embarquement de la reine de Saba*. Ce dessin présente des variantes très considérables avec le tableau du duc de Bouillon et le dessin nº 114 du *Livre de Vérité*. La construction du palais de gauche est à peu près la même, mais plus loin il n'y a que des arbres, deux barques retirées sur la plage, et une petite tour ronde détachée qui s'avance dans la mer. Sur la droite, un seul grand vaisseau paraissant à moitié au second plan; le portique du tableau n'existe pas sur le devant de la plage; un homme porte un ballot sur son dos vers une petite barque; à droite, un chien et plusieurs figures, dont l'une est un soldat qui s'appuie sur une lance. (A la plume, lavé d'encre de Chine.)

Hauteur, 195 millim.; largeur, 314 millim.

11 et 12. — Deux études pour le même sujet. Une rangée de colonnes corinthiennes dont Claude a esquissé les douze chapiteaux d'une plume assez libre. (A la plume, sur le

premier, il a ajouté des retouches à la sanguine; lavé d'encre de Chine.) Collection Bale.

Hauteur, 160 millim.; largeur, 125 millim.
Hauteur, 177 millim.; largeur, 165 millim.

13. — Paysage, très poussé. A gauche, des arbres sur des rochers détachés ; à droite, une rivière avec un pont, et sur la rive gauche le Colisée. (A la plume et à la sépia.) Collection Esdaile.

Hauteur, 164 millim.; largeur, 274 millim.

14. — Étude d'arbres, très grande et très travaillée. (A la plume.) Dessin qui a malheureusement passé. Daté de 1660. L. V., 178. — La moitié de gauche.

Hauteur, 396 millim.; largeur, 261 millim.

15. — *Iris et Énée.* Dessin des derniers temps du maître. (A l'encre de Chine et à la sépia, avec des rehauts blancs.) Collection Wellesley. Ce dessin, mal conservé, a été déchiré et un morceau appliqué en dessous.

Hauteur, 170 millim.; largeur, 234 millim.

16. — Étude de vaches. Une est couchée, une autre debout au premier plan, plus loin, trois autres sont couchées à côté d'un veau; à gauche, des arbustes; à droite, une montagne. (A la plume et au bistre.)

Hauteur, 149 millim.; largeur, 213 millim.

17. — Étude. La Sibylle montre à Énée la descente du lac Averne, près d'une rivière. (Dessin des derniers temps de Claude et d'un travail très inégal.)

Hauteur, 171 millim.; largeur, 234 millim.

18. — Grand paysage avec pâtre et troupeau. Composition d'une grande beauté, quoique le dessin ne soit plus qu'une ombre, les tons ayant passé sous l'action de la lumière. Signé et daté : *Claudio Roma 1667*. Au revers, on lit : *Claudio Gellée I.V. fecit Roma questo di Agosto 1667.* (A la sépia, avec rehauts blancs.)

Hauteur, 169 millim.; largeur, 254 millim.

19. — Paysage. Magnifique étude d'après nature, près d'Albano. Grand groupe d'arbres à droite, le tout très étudié; ce qu'il y a de plus remarquable, c'est le dessin du ciel. Le mouvement des nuages surtout est rendu avec une grande perfection. (A la plume et à la sépia.)

Hauteur, 263 millim.; largeur, 384 millim.

20. — Étude de montagnes vues de loin. (Très joli dessin à la plume, lavis de sépia.) Collection Wellesley.

Hauteur, 194 millim.; largeur, 304 millim.

21. — Étude de feuillage, avec trois figures. (A la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine.)

Hauteur, 269 millim.; largeur, 240 millim.

22\. — Paysage. Étude d'arbres. Le blanc a tourné au noir. (A la plume et au crayon noir, lavé de bistre et d'encre de Chine.) Collection Wellesley.

Hauteur, 259 millim.; largeur, 377 millim.

23\. — Au centre, un chemin se dirigeant à droite vers une hauteur couronnée de maisons; on distingue les pots de fleurs placés devant les fenêtres. (Ce dessin, exécuté à la plume et vigoureusement lavé de bistre, est d'une beauté extraordinaire.) Le maître l'a signé : *Claudio fecit per andare a porta Pincio.* Collection Bouverie.

Hauteur, 318 millim.; largeur, 212 millim.

24\. — Vue du Tibre au delà du Ponte Molle; à gauche, un groupe d'arbres; au centre, quatre figures. (Très grand dessin lavé à la sépia.) Collection comte de Spencer. Reproduit par Earlom, V. 3, n° 51.

Hauteur, 246 millim.; largeur, 398 millim.

26\. — *Énée visant un cerf.* Étude très poussée. C'est le n° 180 du *Livre de Vérité.* (A la plume, lavé de bistre, de sépia, d'encre de Chine et de gouache.) Daté : *Roma 1660.* Collections Vindé, Lawrence, Esdaile, Hibbert. Reproduit par Earlom, V. 3, n° 40.

Hauteur, 251 millim.; largeur, 350 millim.

27\. — *Santa Maria Maggiore.* (A la plume, lavé de sépia sur papier gris.) Collection Wellesley. (Douteux.)

Hauteur, 272 millim.; largeur, 364 millim.

COLLECTION DE M. SALTING

1\. — Dessin original pour le n° 169 du *Livre de Vérité,* exécuté probablement vers 1666. (A la plume et à la mine de plomb, lavé d'encre de Chine.)

Hauteur, 95 millim.; largeur, 160 millim.

2\. — Vue d'un village. A gauche, sous un grand arbre, un puits d'où l'on tire de l'eau; plus loin, des meules de foin; au second plan, les maisons bordant la rue principale jusqu'à la porte de sortie. Une femme montée sur un âne, et plusieurs autres figures marquent les différents plans; dans le fond, des montagnes. (Ce dessin, exécuté à la plume et lavé de bistre, a beaucoup de parenté avec le n° 26694 de la réserve du Louvre.)

Hauteur, 220 millim.; largeur, 320 millim.

3\. — Paysage arrosé par une rivière. Vue prise des hauteurs situées à droite. Tout le premier plan est occupé par la rive droite; la rive gauche, cachée en partie par un grand groupe d'arbres, ne paraît qu'au centre et dans le fond; à l'extrême droite, deux figures. (A la plume et à la mine de plomb, lavé de sépia.)

Hauteur, 112 millim.; largeur, 180 millim.

4. — Grande étude d'arbres; au premier plan, deux figures. (Dessin à la plume, très fin et très délicat.)

Hauteur, 143 millim.; largeur, 212 millim.

5. — Étude d'un troupeau de chèvres. A droite, une chèvre et, au centre, deux autres chèvres qui luttent. (Indiqué vigoureusement avec la plume ou la pointe d'un pinceau, à la sépia.)

Hauteur, 95 cent.; largeur, 220 millim.

COLLECTION DE M. SEYMOUR HADEN

1. — Étude pour le *Moulin*. (L. V., 113.) Le même paysage que dans le tableau du prince Doria et dans le tableau de la *National Gallery*, mais avec d'autres figures. Les danseurs sont remplacés par un groupe de chasseurs à gauche, dont l'un tire. Le dessin est collé sur carton, mais l'inscription du revers a été copiée par A. Pond : *Fait à Rome 1647 monsieur le présent dessine et pansé du taublau du Prince Panfille; mais la figure pour est un autre sujet. A M. Passart à Paris par amico Claude.* (A la plume, lavé de bistre.) Collections J. Barnard, baronne Nathaniel de Rothschild.

Hauteur, 274 millim.; largeur, 420 millim.

2 — *Énée à Carthage*. Étude reproduite dans le *Livre de Vérité*, nº 186. Inscription : CLADIO INV. *Roma 1646*. (A la plume, lavé de sépia.) Collections Sir J. Lawrence, Esdaile, Richardson, Bouverie.

Hauteur, 246 millim.; largeur, 309 millim.

3. — Étude de deux arbres qui se croisent; à droite, le tronc d'un autre. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 177 millim.; largeur, 267 millim.

4. — Au premier plan, des terrains libres; vers la gauche, au second plan, deux arbres élancés, et, à droite, d'autres arbres plus petits; des saules près d'une petite palissade. Au delà du second plan et à travers les arbres, une échappée de vue ravissante sur une campagne ouverte et sur une colline; à gauche, un château. (A la plume, lavé de sépia.) Charmante étude d'après nature, délicate et intime.

Hauteur, 143 millim.; largeur, 204 millim.

ALLEMAGNE

DRESDE

Dessins attribués à Claude dans le catalogue manuscrit du Cabinet des estampes de Dresde. (Note communiquée par M. le docteur Charles Woermann, directeur de la galerie de Dresde.)

1. — Vue du Campo Vaccino à Rome. (A la plume, lavé de bistre.)

2. — Une statue dans un renfoncement de mur ombragé par des arbres. (Au crayon noir et au fusain.)

3. — Vue d'un petit port au bord de la mer. (Au fusain.)

4. — Ruines à Rome. (Au crayon noir et au fusain.)

5. — Paysage avec sujet inconnu. (A la plume, lavé de bistre.)

6. — Vue d'une ville près d'une rivière. (A la sépia.)

7. — Vue de Florence. (A la plume, lavé de bistre.) Douteux. Reproduit par Braun, n° 300.

8. — Site d'Italie, ruines et rivière; au premier plan, une barque. (Au fusain et à la plume.)

9. — Un petit paysage boisé. Au premier plan, à droite, une rivière. (Au fusain et à la plume.)

Cabinet de la reine de Saxe. Paysage. Reproduit par Braun, n° 145.

AUTRICHE

COLLECTION ALBERTINE. VIENNE [1].

(Français A 4.) 259. — Le *Repos de la Sainte Famille.* Ce dessin est presque identique au n° 154 du *Livre de Vérité*, seul le groupe qu'on voit à gauche offre des différences; on remarque aussi un petit arbre qui manque dans le n° 154. (A la plume, lavé de sépia et d'encre de Chine, avec des rehauts blancs.)

Hauteur, 276 millim.; largeur, 382 millim.

260. — *Madeleine adorant la Croix.* Étude pour le tableau du Musée de Madrid. La sainte est agenouillée devant une pierre placée à droite, elle tient un crucifix et regarde une tête de mort posée devant elle. Inscription : *1648 Cl.* (A la sépia, avec rehauts blancs sur papier rose vergé.)

Hauteur, 167 millim.; largeur, 212 millim.

261. — Paysage. Au premier plan, Jupiter avec la foudre en main parle à une nymphe qui porte un carquois plein de flèches. Ce dessin a été attribué par M. Morelli à Grimaldi. La signature : *Claudio Roma*, est fausse. (A la plume, lavé de sépia, avec rehauts blancs).

262. — Le *Palais Albani.* Reproduit dans l'*Art en Alsace-Lorraine* de M. Ménard. (Dessin à la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 222 millim.; largeur, 470 millim.

263. — Paysage avec figures. Au premier plan, un groupe d'arbres et, sur une route qui va de droite à gauche, trois personnages qui se parlent; au second plan, un pâtre;

1. Je dois à l'obligeance de M. le Dr Théodore Frimmel d'avoir pu compléter les notes que j'ai prises sur les dessins de Claude conservés dans l'Albertine.

dans le fond, une colline et plusieurs figures. (A la plume, lavé de sépia et d'encre de Chine, avec rehauts blancs sur papier écru.)

Hauteur, 182 millim.; largeur, 280 millim.

264. — *Herminie et le vieux pasteur*. Variante des nos 166 et 196 du *Livre de Vérité*. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 166 millim.; largeur, 226 millim.

265. — Paysage avec vue sur la mer.

Hauteur, 400 millim ; largeur, 254 millim.

266. — *Fête rustique*. Au centre, un couple qui danse ; plus loin, à gauche, personnages se reposant. Même sujet, mais autrement traité que le n° 108 du *Livre de Vérité*. (A la plume, lavé de sépia, avec rehauts blancs.)

Hauteur, 204 millim.; largeur, 272 millim.

267. — Paysage montagneux. Au premier plan, un troupeau. (A la mine de plomb, lavé de sépia.)

Hauteur, 202 millim.; largeur, 274 millim.

268. — Paysage près de Rome. Des deux côtés, des collines; à gauche, des arbres; au centre, un grand vallon désert ; à droite, un grand bâtiment à deux tours, entouré d'arbres. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 165 millim.; largeur, 309 millim.

269. — Paysage arrosé par une rivière. Reproduit par Braun. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 197 millim.; largeur, 258 millim.

270. — Étude d'après nature au bord d'une rivière. (A la plume, lavé de sépia sur papier écru.)

Hauteur, 226 millim.; largeur, 317 millim.

271. — *Un Orage en mer*. Sur un rocher, un ermite en prière. (A la plume, lavé de sépia, sur papier bleu.)

Hauteur, 200 millim.; largeur, 266 millim.

272. — Étude d'arbre. A gauche, deux personnes assises. Reproduit par Braun. Voir ci-dessus, page 121. (A la plume, lavé de sépia, avec rehauts blancs sur papier gris.)

Hauteur, 195 millim.; largeur, 305 millim.

273. — Étude de paysage avec plusieurs petits bâtiments. (A la sanguine, lavé de sépia.)

Hauteur, 225 millim.; largeur, 357 millim.

274. — Le *Ponte Nomentano*. Dessin bien fané. Voir aussi L. V., n° 2, et le n° 284 ci-dessous. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 234 millim.; largeur, 336 millim.

275. — Paysage avec montagnes entourant une grande plaine. (A la mine de plomb, lavé de sépia.)

Hauteur, 186 millim.; largeur, 316 millim.

276. — Le *Tombeau de Néron*. Point de vue différent du n° 0.0.7.154 du Musée Britannique. (A la plume, lavé d'encre de Chine, avec retouches à la sanguine et rehauts blancs.)

Hauteur, 210 millim.; largeur, 305 millim.

277. — Étude d'une petite ville fortifiée près de la mer. Voir la gravure publiée ci-dessus, page 53. (A la plume, lavé d'encre de Chine et de sépia.)

Hauteur, 190 millim.; largeur, 300 millim.

278. — Paysage traversé par une rivière; dans le fond, des montagnes. Reproduit par Seyffer. (A la plume et à la mine de plomb, lavé de sépia.)

Hauteur, 230 millim.; largeur, 298 millim.

279. — Étude dans un bois. Un vieillard, assis sous un noisetier; près de lui, un faon. (Au crayon noir, lavé de sépia.)

Hauteur, 225 millim.; largeur, 324 millim.

280. — Étude de rochers au bord d'une rivière. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 212 millim.; largeur, 318 millim.

281. — Étude dans un bois. (Au crayon noir, lavé de sépia, sur papier gris.)

Hauteur, 254 millim.; largeur, 393 millim.

282. — Paysage avec rochers. Reproduit par Seyffer. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 210 millim.; largeur, 304 millim.

283. — Paysage montagneux. Reproduit par Seyffer. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 201 millim.; largeur, 300 millim.

284. — Le *Ponte Nomentano*. Reproduit par Seyffer. (A la plume, lavé de sépia, avec rehauts blancs.)

Hauteur, 149 millim.; largeur, 257 millim.

285. — Le *Christ au bord de la mer avec saint Pierre et saint André*. Réplique du n° 165 du *Livre de Vérité*. A droite, une montagne avec un temple; à gauche, un groupe d'arbres qui manquent dans ce dernier. (A la plume, lavé de sépia et d'encre de Chine.)

286. — *Un Quai avec palais*. Voyez Ménard, l'*Art en Alsace-Lorraine*. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 135 millim.; largeur, 202 millim.

287. — Étude d'arbres; un soldat, assis, tient une lance. (A la plume lavé de sépia.)

Hauteur, 206 millim.; largeur, 283 millim.

288. — Étude d'arbres. (Au crayon noir, lavé de sépia.)

Hauteur, 196 millim.; largeur, 264 millim.

289. — Étude de paysage. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 208 millim.; largeur, 204 millim.

290. — Étude de paysage. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 145 millim.; largeur, 129 millim.

291. — Étude de paysage. (A la sépia, sur papier gris.)

Hauteur, 385 millim.; largeur, 244 millim.

292. — Étude pour le n° 48 du *Livre de Vérité*. (A la plume, lavé d'encre de Chine.)

Hauteur, 264 millim.; largeur, 197 millim.

293. — Paysage. Voir page 21. (A la plume.)

Hauteur, 186 millim.; largeur, 257 millim.

294. — Paysage montagneux. Au premier plan, un troupeau de bœufs; le pâtre, assis à gauche, joue du fifre; à droite, un grand bâtiment à tours carrées et à toits pointus. (A la plume, lavé de sépia, avec rehauts blancs, sur papier gris.)

Hauteur, 120 millim.; largeur, 165 millim.

295. — *Port fortifié*. Reproduit par Seyffer. (A la plume, lavé de sépia et d'encre de Chine.)

Hauteur, 168 millim.; largeur, 228 millim.

296. — Étude d'un mur fortifié. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 155 millim.; largeur, 216 millim.

297. — *Tombeau de Cécilia Métella*. Il existe une reproduction d'un dessin de Claude représentant le même sujet et provenant de la collection Richardson, avec l'inscription : *Capo di bove Claudio del 1667*. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 194 millim.; largeur, 264 millim.

298. — Étude de paysage près de Rome. Dans le fond, à droite, les murs fortifiés de la ville. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 95 millim.; largeur, 160 millim.

299. — Ruines d'un bâtiment, en style Renaissance, dans un paysage romain. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 120 millim.; largeur, 180 millim.

300. — Étude d'un arbre, ressemblant à celui qui est placé à gauche dans le n° 79 du *Livre de Vérité*. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 159 millim.; largeur, 108 millim.

301. — Étude d'un arbre. Voir page 5. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 158 millim.; largeur, 110 millim.

302. — Étude d'arbres. Voir page 15. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 180 millim.; largeur, 121 millim.

303. — Étude d'arbres. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 180 millim.; largeur, 120 millim.

385. — Étude de paysage avec un pont, grande ressemblance avec le nº 113 du *Livre de Vérité*. (A la plume, lavé de sépia et d'encre de Chine.)

Hauteur, 195 millim.; largeur, 271 millim.

GALERIE NATIONALE DE PESTH

1. — A droite, au premier plan, sur une hauteur boisée, un couvent avec terrasses et jardins; près d'une rivière, à gauche, une route; sur la route, à droite, deux hommes; vers la gauche, un homme et une femme et, au second plan, deux femmes montées sur des mulets. Dans le coin à gauche, la marque N. E. surmontée d'une couronne, c'est-à-dire Nicolas Esterhazy; à droite, deux fois C. P., soit Carlo Pozzi, qui vendit ces dessins au prince Nicolas Esterhazy. Au-dessous de la marque N. E., le chiffre 27 tracé avec une encre identique à celle qui a été employée dans le dessin. (A la plume.)

Hauteur, 202 millim.; largeur, 302 millim.

2. — Au premier plan, à gauche, le tronc d'un arbre qui se divise en deux branches presque sans feuilles; au second plan, un moulin au bord du lac qui occupe le fond; au centre, un bouquet d'arbres près d'un pont; plus loin, à droite, un groupe d'arbres et une petite chapelle. Marques N. E. et C. P. (A la plume, lavé de bistre; les nuages à gauche rehaussés de blanc.) Dessin d'une authenticité douteuse.

Hauteur, 258 millim.; largeur, 405 millim.

3. — Étude de collines boisées. Sur une route qui monte vers un couvent, deux hommes avec une mule et, un peu plus bas, un autre homme; au premier plan, une espèce de soubassement et une petite chapelle; au centre, au milieu des arbres, une femme accompagnée d'un enfant et suivie d'un chien. Au revers, sur le carton collé derrière le dessin, on lit cette inscription tracée au siècle dernier : *Tombeau antique nº 118, dans la villa Corsini, rapporté par Bellori et grave par Pietro Santi Bartoli.* (A la plume, lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc, sur papier jaune.)

Hauteur, 225 millim.; largeur, 387 millim.

4. — Les terrains du premier plan sont dans l'ombre; à gauche, un tronc d'arbre; plus loin, dans le fond, un groupe d'arbres très gracieux; sur une hauteur, à droite, une vieille porte fortifiée; plus loin, des arbres, et, sur la route, au premier plan, des nymphes poursuivant un cerf. Marques N. E. et C. P. Au revers : *étude d'une des portes et fabriques de Rome, précieux dessein* (sic) *de Claude Lorrain, enrichi de figures par Philippe Lauri. Des cabinets Crozat, Nourri et président Audri.* Très beau dessin. (Lavé de bistre et d'encre de Chine.)

Hauteur, 223 millim.; largeur, 327 millim.

5. — *Palais des Césars sur le Palatin.* Ce dessin paraît être une copie assez mauvaise du dessin nº o.o.6-54 du Musée Britannique, copie faite peut-être par le maître dans sa vieillesse. Marques N. E. et C. P. (A la plume, lavé d'encre de Chine.)

Hauteur, 259 millim.; largeur, 368 millim.

6. — Étude d'une route traversant une forêt. Deux hommes sont auprès d'un grand rocher surmonté de deux arbres vers la droite. Marques N. E. et C. P. (A la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine.)

Hauteur, 205 millim.; largeur, 308 millim.

7. — Étude d'arbres. Vers la gauche, un grand groupe, le pied engagé dans des arbustes. Très bon dessin du maître. (A la plume et à l'encre de Chine, rehaussé de blanc.)

Hauteur, 155 millim.; largeur, 180 millim.

8. — *Narcisse*. Voir p. 65, Marques N. E. et C. P. Dans le coin, à droite, le chiffre B. Au revers, écriture moderne : *C. Poussin nº 276*. (A la plume.) Collection Crozat.

Hauteur, 260 millim.; largeur, 400 millim.

FRANCE

PARIS. MUSÉE DU LOUVRE

1. — (736). — Étude pour le nº 126 du *Livre de Vérité*. Signé : *Clao. IV. IV. F. mai 1664*. (A la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine et rehaussé de blanc, sur papier gris.)

Hauteur, 351 millim.; largeur, 507 millim.

2. — (737). — Paysage au bord de la mer. Étude pour l'*Enlèvement d'Europe*, nº 111 du *Livre de Vérité*. (A la plume, lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc.)

Hauteur, 311 millim.; largeur, 425 millim.

3. — (738). — Étude d'après nature. Le soleil donne sur les terrains du premier plan, où paît un troupeau de moutons ; au second plan, une colline surmontée d'un château fort. Au revers, un croquis de paysage à la plume et la signature du maître : *Claude Gellee Roma 16...* (A la plume, lavé de bistre sur papier rougeâtre.) Gravé en fac-similé par M. L. Mavry (Chalcographie nationale).

Hauteur, 183 millim.; largeur, 263 millim.

4. — (739). — Effet de soir; coteau boisé sur le bord du Tibre, le ciel clair, tout le reste dans l'ombre; un petit bateau suit le fil de l'eau. (A la plume et au bistre.)

Hauteur, 209 millim.; largeur, 314 millim.

5. — (740). — Étude d'un arbre dont le pied est engagé dans un buisson. (A la plume, lavé de bistre.) Collection Pelletan, nº 54.

Hauteur, 275 millim.; largeur, 208 millim.

6. — (741). — Deux dessins sur une feuille : 1º Paysage ; à gauche, les restes d'un temple antique ; à droite, un vieil arbre dont la cime est brisée. Sur le second plan, des fabriques entourées d'arbres. (A la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine,

rehaussé de blanc sur papier gris.) 2° Paysage. A droite, au premier plan, les ruines d'un temple antique; au second plan, derrière un groupe d'arbres, un grand monument circulaire. Dans le fond, un pont orné d'une statue. (A la plume, lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc sur papier gris pâle.) Collection Pelletan, n° 54.

Hauteur, 118 millim.; largeur, 159 millim.
Hauteur, 117 millim.; largeur, 160 millim.

7. — (348. Collection His de la Salle.) — Étude d'après nature. La lumière du jour mourant éclaire un magnifique groupe d'arbres situé au centre, sur le second plan; l'étang de droite et les terrains du premier plan sont dans l'ombre. Dans le fond, de hautes collines boisées. (A la plume, lavé de bistre.) — Réserve du Louvre.

Hauteur, 280 millim.; largeur, 411 millim.

8. — (26,684). — Paysage sur le bord du Tibre. Vue du Ponte Nomentano, à gauche. Très beau dessin, bien conservé. (A la plume et lavé de bistre.) Photographié par Braun, gravé dans l'*Art en Alsace-Lorraine* et par Daubigny dans le *Musée du Louvre*.

Hauteur, 221 millim.; largeur, 297 millim.

9. — (26,686). — *L'Adoration du Veau d'or*. Étude pour le même sujet que le n° 129 du *Livre de Vérité*. Au verso, une inscription en anglais, dont voici la traduction : *C'est le dessin original du tableau célèbre qu'il a peint pour Sir Peter Lely J. B.* (John Barnard.) Le tableau avait été peint en premier lieu pour l'*illustre seigneur Carlo Cardello*. Mais il a passé bientôt entre les mains du portraitiste alors à la mode en Angleterre et qui faisait un vrai commerce de tableaux et de dessins. Voir aussi Dessins du *British Museum*, 0.0.6.-95 et 96, et Tableaux de Wesminster, n° 9. (A la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine.)

Hauteur, 202 millim.; largeur, 385 millim.

10. — (26,687). — Ce numéro et celui qui suit ne sont que les deux moitiés d'une seule étude. Réunis, ils reproduisent le n° 177 du *Livre de Vérité*, exécuté en 1671 pour le sieur Bernis. (A la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine, et rehaussé de blanc.)

Hauteur, 324 millim.; largeur, 230 millim.

11. — (26,688). — Voir le n° 10.

Hauteur, 324 millim.; largeur, 230 millim.

12. — (26,689). — Étude d'après nature. A gauche, des piétons descendent un chemin en pente et se dirigent vers le bord d'une rivière; à droite, une petite barque sur la grande nappe d'eau qui s'étend jusqu'aux coteaux boisés du fond. (A la plume, lavé de bistre.) Collection J. Barnard.

Hauteur, 120 millim.; largeur, 180 millim.

13. — (26,692). — Étude d'après nature. A droite, un groupe d'arbres à feuillage léger, ayant sa base engagée dans un massif d'arbustes; à gauche, la plaine se déroulant jusqu'aux confins de l'horizon. Un grand bâtiment se dessine nettement au centre sur la ligne qui sépare la terre du ciel. (Au crayon, lavé de bistre.)

Hauteur, 110 millim.; largeur, 307 millim.

14. — (26,693). — Paysage au bord de la mer. A gauche, un groupe d'arbres; à droite, des bâtiments classiques; au delà des terrains du premier plan, la mer. Dessin médiocre. (Au crayon et à la plume.)

Hauteur, 111 millim.; largeur, 180 millim.

15. — (26,694). — L'entrée d'un village. A droite, l'église construite sur une hauteur et entourée d'arbres; au second plan, un homme monté sur des échasses et s'avançant au milieu du chemin. Si ce dessin est réellement de Claude, il ne doit pas avoir été exécuté en Italie (il ne présente aucun des traits caractéristiques de la vie italienne), mais bien de ce côté-ci des monts, pendant le séjour de l'artiste à Nancy. (A la plume, lavé de bistre.)

Hauteur, 113 millim.; largeur, 192 millim.

16. — (26,695). — Étude d'après nature. A droite, deux couches superposées de rochers; sur le bord de la rivière — qui va de gauche à droite en contournant les rochers — deux paysans gardant une vache. Nous avons devant nous le bras du Tibre qui s'appelle *Fiume della Valchetta*, car Claude a écrit dans le coin gauche : *La Crescenzia Cla... Roma 1662*. (A la plume, lavé de bistre.) Voir Dessins du Musée Britannique, 0.0.6.-90 et 0.0.7.-242 et 0.0.7.-243.

Hauteur, 173 millim.; largeur, 236 millim.

17. — (26,696). — Dessin d'après nature. Au centre, une grande rivière avec des bancs de sable, dont plusieurs portent de beaux groupes de peupliers; dans le fond, des montagnes; un édifice, dont on ne voit qu'un pan de mur, projette son ombre sur une partie des terrains du premier plan; dans le coin droit, des troupeaux suivis de leurs gardiens descendent vers l'eau. (A la plume, lavé de bistre et d'ocre rouge.)

Hauteur, 188 millim.; largeur, 295 millim.

18. — (26,697). — (L. V., 181). A droite, un groupe d'arbres projetant son ombre sur la rive droite d'une grande rivière qui se dirige vers la gauche, en coulant sous un pont sur lequel passent des troupeaux; au centre du second plan, derrière un massif d'arbres, d'autres troupeaux accompagnés de leurs gardiens et, dans le fond, le temple de Tivoli. Ce dessin a beaucoup souffert. (A la plume, lavé de bistre, mélangé de blanc, devenu noir.) Date : 1671. Voir Dessins Heseltine, nos 22 et 26, Dessins du *British Museum*, 0.0.8.-245, et Dessins du duc de Devonshire, no 6.

Hauteur, 247 millim.; largeur, 347 millim.

19. — (26,700). — Un piéton, portant sur ses épaules un paquet attaché à un bâton. (A la plume.) Ce dessin est déchiré à l'angle gauche supérieur.

Hauteur, 110 millim.; largeur, 170 millim.

20. — (26,701). — A droite, une maison surmontée d'une loggia. (Au crayon noir.)

Hauteur, 110 millim.; largeur, 171 millim.

21. — (26,702). — Croquis d'un homme qui traverse un gué en chassant devant lui une chèvre et deux vaches qui précèdent deux autres chèvres. (A la plume.) Ce dessin

est une étude pour le groupe du premier plan des nos 107 et 189 du *Livre de Vérité*. Voir aussi Dessins de la collection du duc de Devonshire, no 10.

Hauteur, 138 millim.; largeur, 200 millim.

22. — (26,703). — Étude prise au bord du Tibre. La courbe de la rivière se dessine à droite, au delà des terrains du premier plan ; à gauche, des hauteurs boisées se prolongent vers la droite. (A la plume.)

Hauteur, 120 millim.; largeur, 88 cent.

23. — (26,704). — Paysage traversé par une rivière. Sur la rive droite, au second plan, vers le centre, un groupe de peupliers et de saules; à droite, sur une hauteur, des constructions; au premier plan, une nymphe et un berger; à gauche, de l'eau et, dans le fond, les rives boisées de la rivière, avec plusieurs édifices. (A la plume, lavé de sépia.)

Hauteur, 185 millim.; largeur, 253 millim.

24. — (26,707). — Étude d'un escalier dans le jardin d'un palais. Au second plan, un terrain montagneux et, dans le fond, à gauche, le clocher d'une église d'un petit village. (Au crayon, à la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine.)

Hauteur, 195 millim.; largeur, 268 millim.

25. — (26,708). — Étude d'arbres et de rochers. Signé : *Claudio fecit.* (Lavé de bistre.) Dessin authentique, mais insignifiant; sur le revers se trouvent deux croquis; le premier, à la plume, représentant une chaîne de montagnes volcaniques; le second, à la plume, lavé de bistre, représentant les bords du Tibre.

Hauteur, 273 millim.; largeur, 213 millim.

26. — (26,709). — Étude de rochers boisés dominant une rivière qui dessine une courbe très prononcée au second plan. (A la plume, lavé de bistre.)

Hauteur, 187 millim.; largeur, 123 millim.

EXPOSITION DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS EN 1879

1. — *Port de mer au coucher du soleil.* Riches édifices, à gauche; navires à droite. (A la plume et au bistre.) Appartient à Monseigneur le duc d'Aumale.

Hauteur, 139 millim.; largeur, 250 millim.

2. — Marine; effet de soleil couchant. Quatre personnages, sortant d'une barque, s'avancent vers le rivage. A gauche, l'avant d'un vaisseau à la haute mâture. A droite, des rochers escarpés avec une tour et des arbres. (A la plume et à la sépia avec des rehauts blancs.) Voir Dessins du *British Museum*, nos 0.0.7.-160; Dessins Heseltine, no 11, et Tableaux de Dulwich, no 275. Collection Schneider.

Hauteur, 185 millim.; largeur, 260 millim.

3. — Troupeau conduit par un berger, traversant un gué. Au centre du second plan, un bouquet d'arbres; à gauche, une colonnade en ruines; à droite, d'autres arbres; un

pont, une forteresse et des montagnes dans le fond. (A la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine.) Signé : *Claudio Gellée inv. et fecit Roma 1646*. A Monseigneur le duc d'Aumale. Collections Denon et Wellesley.

Hauteur, 150 millim.; largeur, 213 millim.

4. — Vue prise à Rome devant Santa Maria Maggiore, le 17 janvier 17... Nombreuses figures, cavaliers, etc. On lit à gauche, en bas : *Claudio Lorreno*. (A la plume et au bistre.) Ce dessin n'est pas de Claude, mais de Claude (Charles) Lorrain, peintre ordinaire de Léopold Ier, directeur et professeur de l'Académie de peinture et sculpture de Nancy, où il naquit le 6 janvier 1661. Cet artiste habita longtemps Rome. Voir la *Bibliothèque lorraine*, p. 264. A Monseigneur le duc d'Aumale. Collection Wellesley.

Hauteur, 209 millim.; largeur, 324 millim.

5. — Vue prise sur le Tibre, à Rome. Le fleuve est bordé, à droite et à gauche, de maisons. Au second plan, un pont et, dans le fond, un clocher. (A la plume, lavé de bistre.) A Monseigneur le duc d'Aumale. Collection F. Reiset.

Hauteur, 130 millim.; largeur, 185 millim.

6. — Vue de Prato Longo. Campagne de Rome, avec bétail et berger au second plan. Au verso : *Claudio Gellée*, *Romæ 1643*, de la main du maître. (A la plume et à la sépia.) A M. Dutuit. Collection Wellesley.

Hauteur, 185 millim.; largeur, 297 millim.

7. — Étude d'arbres. (Sépia, rehaussé de blanc.) A Monseigneur le duc d'Aumale. Collection Wellesley.

Hauteur, 205 millim.; largeur, 262 millim.

8. — Paysage. Un large massif d'arbres se reflète dans les eaux d'une rivière qui occupe tout le premier plan. Dans le fond, à droite, au pied d'une montagne, les restes d'un temple antique. Sur la gauche, la figure de Daphné changée en laurier. (Très poussé, à la plume et au bistre.) A Monseigneur le duc d'Aumale. Collections Borduge, baron Roger, Rossi, F. Reiset.

Hauteur, 180 millim.; largeur, 250 millim.

9. — Paysage. Au premier plan, un chemin avec personnages se dirigeant à gauche vers de grands arbres. A droite, une colline boisée. Au fond, une tour qui domine une plaine étendue. (A la plume et à la sanguine, lavé de bistre.) A M. A. Armand[1]. Collections T. Lawrence, Esdaile.

Hauteur, 203 millim.; largeur, 270 millim.

1. Voyez sur ce dessin le travail de M. de Chennevières : *Les Dessins de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts, en 1879*. Paris, 1880, pages 83-86.

ITALIE

FLORENCE. — GALERIE DES OFFICES

(Extrait du catalogue.)

1361. — Paysage avec ruines classiques, personnages et animaux. (A la plume.)

1362. — Étude d'arbre. (Bistre.) Voir la gravure, page 9.

1363. — Port de mer fortifié; des ouvriers autour d'une barque.

1364. — Ruines d'un temple. (A la sanguine.)

1366. — Paysage avec rivière et forteresse. (A la plume et à l'aquarelle.)

1367. — Ruines de Rome. (Au crayon noir et à la plume.)

1368. — Paysage : des montagnes autour d'un lac. (A la plume et au bistre.)

1369. — Paysage avec chèvres. (Cf. Robert-Dumesnil, n° 6.)

1370. — Un bois. (Bistre.) Voir la gravure, page 29.

1371. — Paysage avec vaches. (A la plume et au bistre.)

1372. — Paysage avec un château et une rivière. (A la plume, au crayon noir et au bistre.)

1373. — Marine : bâtiments fortifiés et matelots. (Crayon et bistre.)

1374. — Un groupe d'arbres. (A la plume et au bistre.)

1375. — Paysage avec des chèvres et avec un pont à trois arches. (A la plume et au bistre.)

ROME. — INVENTAIRE DES DESSINS DE CLAUDE FAISANT PARTIE DE LA COLLECTION ROSPIGLIOSI

1. — Paysage avec un âne couché par terre, chargé par des paysans.

2. — Étude d'animaux avec deux pâtres.

3. — Marine; vaisseaux, personnages, fabriques.

4. — *Nymphes dansant pendant que le Temps bat la mesure.* Étude pour la gravure n° 17 de Robert-Dumesnil.

5. — Étude pour le *Saint Georges : Livre de Vérité,* n° 73. Tableau exécuté pour le cardinal Faustus Polus.

6. — Paysage orné de figures, avec une vue sur la mer.

IV

EAUX-FORTES DE CLAUDE[1]

1630.	R.-D.	5.	1.	La *Tempête*. Un dessin se rapportant à cette composition a été exposé par M. H. Vaughan, en 1872, au Burlington fine Arts Club.
	—	9.	2.	Le *Dessinateur*. Voir L. V., nº 44. Voir aussi les Dessins de la collection Malcolm, 462, et le tableau conservé chez lord Northbrook.
	—	14.	3.	Le *Pont de bois*. Voir L. V., nº 52.
	—	26 et 27.	4 et 5.	Les *Chèvres*.
	—	25.	26.	Le *Pâtre et la Bergère*. Cf. Dessins du *British Museum*, nº 0.0.6-29.
	—	1.	7.	La *Fuite en Égypte*.
	—	2.	8.	L'*Apparition*.
1634.	—	3.	9.	Le *Passage du gué*.
	—	22.	10.	L'*Enlèvement d'Europe*. Voir L. V., nº 136.
1635.	—	4.	11.	Le *Troupeau à l'abreuvoir*.
	—	16.	12.	Le *Départ pour les champs*. Voir L. V., nº 20.
	—	13.	13.	Le *Port de mer à la grosse tour*. Voir L. V., nº 17.
	—	7.	14.	Le *Naufrage*. Voir L. V., nº 33.
1636.	—	8.	15.	Le *Bouvier*. Voir L. V., nºs 84 et 176.
	—	15.	16.	Le *Soleil levant*. Voir L. V., 5.
	—	11.	17.	Le *Port de mer au fanal*.
	—	6.	18.	La *Danse au bord de l'eau*. Voir les Dessins du Musée de Florence, nº 1369.
	—	23.	19.	Le *Campo Vaccino*. Voir L. V., 10, et Dessins du Musée Britannique, nº 0.0.6-63.
	—	12.	20.	*Scène de brigands*. Les cinq personnages de cette eau-forte se retrouvent avec un autre fond, dans le nº 34 du *Livre de Vérité*.
1637.	—	28-40	21-33	Les *Feux d'artifice*.
	—	10.	34.	La *Danse sous les arbres*. Voir L. V., 13.
1651.	—	18.	35.	*Troupeau en marche par un temps d'orage*. M. Duplessis en signale une contre-épreuve, retouchée à la plume par le maître lui-même.
	—	24.	36.	*Danse villageoise*. M. H. Vaughan a exposé en 1874 un dessin de cette composition au Burlington Fine Arts

1. Dans cette liste, l'auteur s'est borné à indiquer les eaux-fortes de Claude dans leur ordre chronologique. Il renvoie pour des renseignements plus complets au *Peintre-Graveur français*, tome XI. (MM. Meaume et Duplessis.)

				Club — probablement le même qui a été gravé par Earlom sous le n° 62 et qui faisait alors partie de la collection d'Edmond Turner. Voir la liste des tableaux appartenant au duc de Westminster, n° 83.
1662.	R.-D.	20.	37.	*Mercure endormant Argus.* Voir L. V., 150.
	—	17.	38.	*Apollon faisant danser les Saisons.* Voir la liste des dessins du prince Rospigliosi, n° 4.
	—	21.	39.	*Berger et bergère conversant.* Voir L. V., 87.
1663.	—	19.	41.	Le *Chevrier.*
	—	40.	42.	*Paysage.*
	—	41.	43.	*Femme assise.*
	—	42.	44.	*Arabesque.*

Mesures des planches contenues dans les deux exemplaires des *Feux d'artifice* qui se trouvent dans la bibliothèque de M. Dutuit :

Le n° 1 indique l'exemplaire avec texte espagnol ayant appartenu au pape Urbain VIII.
Le n° 2 indique l'exemplaire avec texte italien.

R.-D., 31. — *Atlas qui supporte le Monde*...	1. H. 0^{m},190. L. 0^{m},138. 2. H. 0^{m},199. L. 0^{m},140.
De la tête d'Atlas jusqu'au bas du piédestal.............	1. 0^{m},90. 2. 0^{m},93.
R.-D., 28 et 29. — La *Fontaine de Neptune*............	1. H. 0^{m},191. L. 0^{m},134. 2. H. 0^{m},198. L. 0^{m},135.
R.-D., 35. — La *tour carrée tombe et laisse voir la tour ronde*	1. H. 0^{m},194. L. 0^{m},136. 2. H. 0^{m},197. L. 0^{m},137.
R.-D., 38. — La *Tour ronde et la Statue du roi*.........	1. H. 0^{m},194. L. 0^{m},138. 2. H. 0^{m},198. L. 0^{m},138.
R.-D., 39. — La *Statue du roi*..........................	1. H. 0^{m},194. L. 0^{m},138. 2. H. 0^{m},199. L. 0^{m},139.

R.-D., 40. — La *Statue du roi.* Les mesures sont identiques dans les deux exemplaires.



ERRATA

Page 249, ligne 7, au lieu de : 83 *cent.*, lisez : 83 *millim.*

Page 249, ligne 10, au lieu de : 85 *cent.*, lisez : 85 *millim.*

Page 249, ligne 18, au lieu de : 92 *cent.*, lisez : 92 *millim.*

Page 249, ligne 22, au lieu de : 90 *cent.*, lisez : 90 *millim.*

Page 251, ligne 3, au lieu de : 92 *cent.*, lisez : 92 *millim.*

Page 256, ligne 8, au lieu de : 94 *cent.*, lisez : 94 *millim.*

TABLE DES GRAVURES

GRAVURES DANS LE TEXTE

GRAVURES HORS TEXTE

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

CHAPITRE II

CHAPITRE III

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

APPENDICES

CATALOGUES

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES



